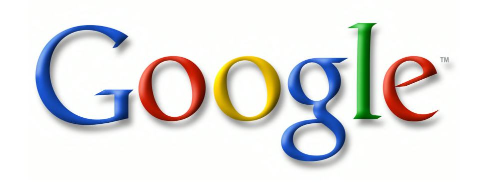
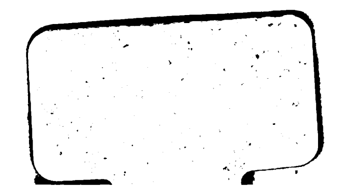








LYCÉE,

OU

COURS DE LITTÉRATURE

ANCIENNE ET MODERNE.

DIX-HUITIÈME SIÈCLE. — POÉSIE.

A PARIS,

CHEZ
VERDIÈRE, quai des Augustins, n° 25.
LHEUREUX, même quai, n° 27.
LADRANGE, même quai, n° 19.
GUIBERT, rue Gît-le-Cœur, n° 10.

LYCÉE,

OU

COURS DE LITTÉRATURE

ANCIENNE ET MODERNE,

Par J. F. LA HARPE.

Indocti discant, et ament meminisse periti.

TOME ONZIÈME.





PARIS,

DE L'IMPRIMERIE DE FIRMIN DIDOT,

IMPRIMEUR DU ROI ET DE L'INSTITUT, RUE JACOB, N° 24.

M DCCC XXII.

COURS
DE
LITTÉRATURE
ANCIENNE ET MODERNE.

TROISIÈME PARTIE.
DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

SUITE DU LIVRE PREMIER.
POÉSIE.

CHAPITRE IV.
Des Tragiques d'un ordre inférieur.

SECTION PREMIÈRE.
Théâtre de Crébillon.

Je vais parler d'un homme dont le nom fut pendant bien des années le mot de ralliement d'un parti nombreux, qui, ne pouvant souffrir et encore moins avouer la prééminence de Voltaire, ne trouvait pas de meilleur moyen de s'en venger

que de prodiguer des hommages affectés à un talent si inférieur au sien. Ce parti, protégé par le crédit, par les passions et les intérêts d'hommes puissants ou irrités, eut long-temps une grande influence; il disposait de la voix des uns ou du silence des autres; il entraînait ou intimidait: il est aujourd'hui à peu près anéanti. Mais, après que le temps a ramené la justice, il reste à la constater dans l'histoire littéraire, et cette justice doit être d'autant plus complète, qu'elle a été plus tardive et plus combattue. Il faut la rendre doublement instructive, d'abord en faisant voir que la concurrence long-temps établie entre Crébillon et Voltaire, et sur-tout la préférence donnée au premier, étaient le scandale du goût et de la raison; ensuite en mettant au grand jour les motifs de cette aveugle partialité et les ressorts qu'elle a mis en œuvre.

Je sais qu'une génération se souvient rarement des injustices d'une autre, et le dégoût m'aurait peut-être éloigné moi-même d'en rechercher les traces dans une foule de brochures oubliées; mais les éditeurs de Crébillon m'ont dispensé de cette peine; ils ont pris celle de rassembler dans ses œuvres les éloges follement exagérés dont elles avaient été l'objet; ils ont pris à tâche de conserver ces monuments honteux de l'esprit de parti. Il n'y a personne qui n'ait dans sa bibliothèque les œuvres de Crébillon, quoiqu'il soit très-difficile de les lire. C'était donc mettre sous

les yeux de tout le monde des diatribes dont les principes sont aussi faux que le style en est mauvais; et puisqu'on a voulu propager l'erreur et le mensonge, il n'est pas inutile de les extirper jusqu'à la racine, et d'y substituer la vérité.

Crébillon a fait exception à cette maxime généralement vraie, que le génie poétique est celui de tous qui est le plus prompt à se déceler : le sien ne se montra que fort tard, et il fallut même l'en avertir. Il avait plus de trente ans, et n'avait encore songé qu'à suivre le palais, lorsqu'on l'engagea à travailler pour le théâtre. Son coup d'essai fut *Idoménée*, qui eut quelque succès, et qui devait en avoir, si on ne le compare qu'aux autres pièces du temps, à celles de La Chapelle, de La Grange, de l'abbé Abeille, de Bélin, de mademoiselle Bernard, et autres, qui fournissaient des nouveautés à la scène française depuis qu'elle avait perdu Racine, et avant qu'elle eût acquis Voltaire. C'est dans cette époque intermédiaire que parut Crébillon, au commencement de ce siècle; et certes ce n'était pas le temps de se rendre difficile sur le début d'un poëte dramatique.

Le sujet d'*Idoménée* est tragique; c'est la situation cruelle d'un père qu'un vœu imprudent oblige d'immoler son fils. La difficulté était de créer une intrigue, et de varier les effets de cette situation qui doit durer pendant cinq actes. L'intrigue d'*Idoménée* est fort mauvaise, mais elle ne l'est pas plus que presque toutes celles qu'on fai-

sait alors. Ce sont de ces froids amours de roman, de ces rivalités qui ne produisent rien que des conversations langoureuses; et l'on ne saurait trop redire que c'était le fond de presque toutes les pièces du temps, la ressource banale de tous les auteurs, jusqu'à ce que Voltaire vînt relever notre théâtre. Dans un résumé succinct qu'il fit paraître quelque temps après la mort de Crébillon, il s'exprime ainsi sur *Idoménée :* « L'intrigue « en était faible et commune, la diction lâche, et « toute l'économie de la pièce trop moulée sur ce « grand nombre de tragédies languissantes qui « ont paru sur la scène et qui ont disparu. » Ce jugement est juste sans être sévère : il y a même de l'indulgence à dire de la versification d'*Idoménée* qu'elle est *lâche;* elle est excessivement vicieuse, et l'auteur y montrait déja cette ignorance totale de la langue, dont il ne s'est jamais corrigé. Les éditeurs, qui ont été chercher la plupart de leurs matériaux et de leurs pièces justificatives dans les feuilles d'un journaliste connu sur-tout par une haine furieuse contre Voltaire, haine qui suffirait seule pour infirmer son opinion, nous rapportent tout au long un fragment de ces feuilles où il se fait juge entre Crébillon et Voltaire, et s'écrie à propos d'*Idoménée : Comment peut-on dire que l'intrigue de cette pièce soit faible et commune? Qu'on la lise, et qu'on juge. La lire* est la seule difficulté : il n'y en a pas beaucoup à juger. Toute cette intrigue consiste

dans la rivalité d'Idoménée et de son fils Idamante, tous deux amoureux d'une Erixène, fille de Mérion, prince qui a disputé le sceptre de la Crète à Idoménée, et que celui-ci a fait périr. Assurément rien n'est plus commun qu'une pareille intrigue, et si l'on ajoute qu'elle ne produit pas le moindre incident, il est clair qu'elle est très-*faible*. Il y a plus : elle est très-déplacée et très-mal conçue. On a peine à supporter qu'un roi de l'âge d'Idoménée, quand la colère des dieux dévaste ses états, quand la peste dévore ses sujets, quand il s'agit, pour les sauver, de sacrifier son propre fils, nous occupe pendant cinq actes de ses inutiles amours pour une princesse dont il a tué le père, et dont son fils est aimé; que, dans la même exposition où il nous trace les malheurs de la Crète et les siens, il dise tranquillement à Sophronyme :

Tu n'auras pas toujours cette même pitié,
Quand tu sauras les maux dont le destin m'accable,
Et que *l'amour a part à mon sort* déplorable.

L'amour a part à mon sort! Sur un seul vers de cette espèce, on peut juger de cette espèce d'amour. Il n'y a point de sujet qu'on ne rendît glacial avec cet amour et avec ce style :

Croirais-tu que mon cœur, nourri dans les hasards,
N'a pu de *deux beaux yeux* soutenir les regards,
Et que j'adore enfin, *trop facile et trop tendre*,
Les restes de ce sang que je viens de répandre?

SOPHRONYME.

Quoi, seigneur, vous aimez? Et parmi tant de maux...

IDOMÉNÉE.

Cet amour, dans mon cœur, s'est formé *dès Samos.*

Ce qu'il y a de plus étrange, c'est que, pour se défaire de cet amour, il n'a rien imaginé de mieux que de tuer le père de celle qu'il aimait. J'espérais, dit-il,

Dans le sang du père d'Érixène,
J'espérais étouffer mon amour et ma haine.
Je m'abusais : mon cœur, par un triste retour,
Défait de son courroux, n'en eut que plus d'amour.

Quand on entend Idoménée, dans les circonstances où il se trouve, raisonner sur ce ton de *cet amour formé dès Samos*, et de *ce cœur* qui, *défait de son courroux*, *n'en a eu que plus d'amour*, quel est l'homme qui, avec un peu de bon sens, ne s'aperçoit aussitôt que ce qu'on appelle si ridiculement de l'amour n'est autre chose ici qu'une espèce de vieille convention, un protocole usé, qui obligeait tout héros de tragédie de se dire toujours amoureux, comme le héros de Cervantes se croyait obligé d'avoir une dame de ses pensées? Et cette mode a duré cent cinquante ans! Le bon goût n'a pas assez de sifflets pour la poursuivre jusqu'à ce qu'elle ne reparaisse plus.

Et que produit ce bel amour? Rien autre chose que des lamentations insipides entre le père et

le fils, des reproches mutuels, un ennuyeux étalage de sentiments alambiqués; le tout en vers qu'on me dispensera de citer, sur le peu que je viens de dire. Idamante se tue quand il faut finir la pièce. Pour ce qui est d'Érixène, elle a eu soin de nous dire, dans la scène précédente, qu'elle allait quitter la Crète:

Heureuse si sa mort prévenait sa *retraite.*

N'est-ce pas là dénouer une intrigue bien tragiquement? L'héroïne de la pièce ne sait rien de mieux que de s'en aller; et Idoménée, qui parle toujours de mourir à la place de son fils, le voit se percer de son épée, et répète encore qu'il mourra, mais se garde bien d'en rien faire. Tel est l'ouvrage dont le journaliste cité par les éditeurs nous dit, avec une confiance digne de lui: « *Idoménée*, sans doute, est *la plus médiocre* des « pièces de Crébillon : mais, malgré ses défauts, « *il y a peu de tragédies modernes qui lui soient* « *comparables, quoiqu'elles jouissent du succès* « *le plus éclatant.* »

Comme il n'y avait point de pièces modernes qui eussent plus de succès que celles de Voltaire, ce trait tombait évidemment sur lui. Ainsi, peu de ses chefs-d'œuvre étaient *comparables à Idoménée*, et les plus heureux pouvaient tout au plus prétendre à la comparaison. Il n'y a rien à dire sur cet arrêt, si ce n'est de nommer celui qui le prononçait : c'était Fréron. Il cite, il est

vrai, le seul morceau d'*Idoménée* qui annonçait du talent : c'est le récit de la première scène dont les beautés avaient déja été remarquées plusieurs fois, mais dont personne n'a relevé les fautes. Il a soin même d'en retrancher quelques vers trop évidemment mauvais. Le voici dans son entier :

La Crète *paraissait*, tout *flattait* mon envie;
Je *distinguais* déja le port de Cydonie :
Mais le ciel ne *m'offrait ces objets ravissants*
Que pour rendre *toujours* mes désirs plus pressants.
Une effroyable nuit sur les eaux répandue
Déroba tout à coup ces objets à ma vue;
La mort seule y parut... Le vaste sein des mers
Nous entr'ouvrit cent fois la route des enfers.
Par des vents opposés les vagues ramassées,
De l'abyme profond jusques au ciel poussées,
Dans les airs embrasés *agitaient mes vaisseaux*,
Aussi près d'y périr qu'à fondre sous les eaux.
D'un déluge de feux l'onde comme allumée
Semblait rouler sur nous une mer enflammée;
Et Neptune en courroux à tant de malheureux
N'offrait *pour tout salut* que des rochers affreux.
Que te dirai-je enfin? Dans ce péril extrême,
Je tremblai, Sophronyme, et tremblai pour moi-même...
Pour apaiser les dieux, je priai... je promis...
Non, je ne promis rien : dieux cruels! j'en frémis...
Neptune, l'*instrument* d'une indigne faiblesse,
S'empara de mon cœur et dicta la promesse.
S'il n'en eût inspiré le barbare *dessein*,
Non, je n'aurais jamais promis de sang humain.

« Sauve des malheureux si voisins du naufrage,
« Dieu puissant, m'écriai-je, et rends-nous au rivage!
« *Le premier des sujets* rencontré par son roi,
« A Neptune immolé, satisfera pour moi... »
Mon sacrilége vœu rendit le calme à l'onde;
Mais rien ne put le rendre à ma douleur profonde;
Et l'effroi succédant à *mes premiers transports*,
Je me sentis glacer en revoyant ces bords:
Je les trouvai déserts; tout avait fui l'orage.
Un seul homme *alarmé* parcourait le rivage;
Il semblait de ses pleurs mouiller quelques débris.
Je m'approche en tremblant... Hélas! c'était mon fils...
A ce récit fatal *tu devines le reste.*
Je demeurai sans force à cet objet funeste,
Et mon malheureux fils eut le temps de voler
Dans les bras du cruel qui devait l'immoler.

« Ce récit est *aussi bien versifié* que touchant, « et *respire cette noble simplicité* dont les siècles « anciens nous ont laissé des modèles. » *Année littéraire.*

D'ordinaire les gens de ce métier ne louent pas mieux qu'ils ne blâment. Il y a des beautés réelles dans ce récit; en total, il est touchant: mais il est très-faux qu'il soit *bien versifié;* il est plein de fautes, et de fautes graves. Les quatre premiers vers sont très-défectueux. *Paraissait*, *flattait*, *distinguait*, *offrait:* ces quatre imparfaits l'un sur l'autre sont une grande négligence. *Tout flattait mon envie:* le mot propre était *mon espoir. Ces objets ravissants* est vague et faible. *Toujours*,

dans le vers suivant, est une cheville. Mais cet hémistiche,

La mort seule y parut...

est admirable. Malheureusement les huit vers qui suivent ne sont qu'un fatras digne de Brébeuf. Fussent-ils meilleurs, ils offrent un détail descriptif qui serait trop long et trop déplacé dans un récit où il faut aller à l'effet et au pathétique; mais ils sont faits de manière à être très-mauvais par-tout. Quelle phrase que celle-ci : *Les vagues... agitaient dans les airs embrasés mes vaisseaux aussi près d'y périr qu'à fondre sous les eaux!* Je ne parle pas seulement de cette expression si faible, *agitaient :* mais qu'est-ce que cette idée puérile de *vaisseaux aussi près de périr dans les airs qu'à fondre sous les eaux?* Dans tous les cas, n'auraient-ils pas péri dans les flots? Avant que la poudre à canon pût faire sauter un navire, a-t-on jamais imaginé comment il pouvait périr dans les airs? Et une idée si fausse et si recherchée n'est-elle pas encore bien plus impardonnable dans un récit dramatique, dans la bouche d'un personnage pénétré des sentiments les plus douloureux? Est-ce là *cette simplicité des anciens?* Elle se trouve du moins dans ces vers, les meilleurs sans contredit de tout ce morceau :

Je me sentis glacer en revoyant ces bords :
Je les trouvai déserts; tout avait fui l'orage.

Un seul homme *alarmé* parcourait le rivage;
Il semblait de ses pleurs mouiller quelques débris.

Il n'y a de trop que ce mot, *alarmé:* la circonstance en demandait un plus expressif, et qui parût plus nécessaire pour le sens, et moins pour le vers.

Je priai... je promis...
Non, je ne promis rien....................
Non, je n'aurais jamais promis de sang humain.

Ce sont encore là de très-beaux mouvements. Mais combien d'autres vers très-répréhensibles! une *onde allumée d'un déluge de feux* qui *roule une mer enflammée;* des rochers offerts *pour tout salut*, etc.

Neptune, l'*instrument* d'une indigne faiblesse, etc.

Instrument est ici à contre-sens: l'*instrument d'une faiblesse* est celui qui la sert, et non pas celui qui l'inspire. *Le barbare dessein*, en parlant du vœu d'Idoménée, est encore une expression impropre. Un pareil vœu n'est rien moins qu'un *dessein;* c'est une pensée funeste, suggérée par la crainte.

...... L'effroi succédant à *mes premiers transports.*

Autre impropriété de termes. De quels transports s'agit-il ici? Idoménée, en formant son vœu, n'a pu ressentir que de la terreur. La terreur a-t-elle des *transports?* Est-ce des *transports* de joie,

quand le calme est revenu? Mais acheté à ce prix, il ne pouvait guère exciter de *transports*, et le poëte lui-même l'a senti, puisqu'il fait dire à Idoménée:

> Mon sacrilége vœu rendit le calme à l'onde;
> Mais rien ne put le rendre à ma douleur profonde.

Les *transports* sont donc une cheville mise pour rimer; et ce qui prouve encore plus de faiblesse dans la diction, c'est de ne pouvoir faire entrer dans un vers ce qu'il est indispensable d'énoncer.

> *Le premier des sujets* rencontré par son roi.

Il fallait absolument *le premier de mes sujets*, et la mesure seule s'y est opposée. Après ces mots déchirants, *hélas! c'était mon fils*, le vers suivant,

> *A ce récit fatal tu devines le reste*,

est à glacer. Quand on songe à *ce reste*, on sent qu'un pareil vers est ce qu'il y a de pis en fait de cheville. *A cet objet funeste* ne le relève pas; mais le récit est parfaitement terminé par ces deux vers :

> Et mon malheureux fils eut le temps de voler
> Dans les bras du cruel qui devait l'immoler.

De ce mélange de beautés et de fautes il résulte que le poëte qui a écrit ce morceau avait du tragique dans le style, mais nullement qu'il sût écrire; et il ne l'a pas appris depuis.

Cependant il prouva un véritable talent pour la tragédie, par le progrès de sa composition. *Atrée* était fort supérieur à *Idoménée*. La versification en est beaucoup plus forte, sans être moins incorrecte. Le caractère d'*Atrée* a de l'énergie, et quelquefois n'est pas sans art : il y a des moments de terreur. Voilà le mérite de cette pièce, dont la destinée pourrait paraître singulière, si elle n'était expliquée par ce même esprit de parti dont tout cet article n'est qu'une histoire continuelle. *Atrée* n'a jamais pu s'établir au théâtre; et s'il fallait en croire la foule des journalistes et des compilateurs qui se sont rendus leurs échos, on le regarderait comme un de nos chefs-d'œuvre dramatiques. Rien n'est si commun, dans toute cette populace de prétendus critiques qui se répètent les uns les autres, que de dire l'auteur d'*Atrée*, comme on dit l'auteur du *Cid*, d'*Andromaque*, de *Mérope*. La plupart sont convenus pourtant que l'horreur y était poussée trop loin; mais il convenait à celui qui se fit pendant vingt ans le panégyriste de Crébillon, en titre d'office, d'être plus intrépide que tous les autres : aussi nous dit-il affirmativement : *Le rôle d'Atrée est ce qu'il y a de plus beau sur notre théâtre*. Par quelle fatalité ce que notre théâtre *a de plus beau* ne saurait-il y paraître avec succès ? Depuis vingt-cinq ans on a essayé trois fois de le reprendre, et j'en ai observé l'effet avec beaucoup d'attention. Passé la scène du second acte, où Atrée reconnaît

son frère, la pièce était écoutée avec un silence froide et morne, rarement interrompu par des applaudissements donnés à quelques traits de force; et en sortant, tout le monde disait, Je ne reverrai pas cet ouvrage-là; et l'on tenait parole: à la seconde représentation, la pièce était abandonnée, et il n'était pas possible de la mener plus loin. On croirait que cet accueil est une réponse suffisante à l'éloge emphatique que je viens de rapporter; oui, pour le public qui ne juge que par l'impression qu'il reçoit. Mais combien de jeunes auteurs, en voyant *Atrée* mis au-dessus de tout par des critiques qui pendant un certain temps ont eu de la vogue, se persuadent volontiers que ce sont les spectateurs qui ont tort, que les atrocités sont en effet le plus grand effort de l'esprit humain, et que l'horreur est ce qu'il y a de plus tragique! C'est au contraire tout ce qu'il y a de plus facile à trouver; nous avons des romans presque inconnus et fort au-dessous du médiocre, où l'on a rassemblé assez d'horreurs pour faire vingt mauvaises tragédies. C'est aujourd'hui sur-tout, c'est quand l'impuissance d'un côté et la satiété de l'autre nous précipitent dans tous les excès et dans tous les abus, qu'il faut démontrer que la théorie du bon goût est d'accord avec l'expérience de tous les siècles; que la grande difficulté, le grand mérite est de trouver le degré d'émotion où le cœur aime à s'arrêter, et de n'exciter la pitié ou la terreur que jusqu'au

point où elle est un plaisir. Si dans tous les arts de l'imagination il ne s'agissait que de passer le but, rien ne serait si commun que les bons artistes; mais il s'agit de l'atteindre, et c'est ce qui est rare. Faisons servir l'examen d'*Atrée* à la confirmation de ces principes, qu'il faut d'autant plus remettre en vigueur, que l'on cherche plus à les ébranler.

Rien n'est si connu que ce sujet. Érope a été enlevée il y a vingt ans par Thyeste, au moment où elle venait d'épouser Atrée; elle est retombée quelque temps après au pouvoir d'Atrée, comme elle était sur le point de donner un fils à Thyeste. Atrée a fait périr la mère, et élevé le fils dans le dessein de se servir un jour de sa main pour égorger Thyeste. En élevant le fils pour ce parricide, il n'a cessé de poursuivre le père dans tous les asyles où il fuyait. Thyeste est à présent dans Athènes; du moins on le croit, parce que Athènes s'est déclarée pour lui. C'est ici que commence la pièce, et ces faits sont exposés dans la première scène, où Atrée confie à Eurysthène ses abominables projets, sans autre motif que d'en instruire le spectateur; car, dans les règles de l'art, une pareille confidence n'est vraisemblable que lorsqu'elle est nécessaire; et Atrée non-seulement n'a besoin de se confier à personne, mais il s'ouvre très-imprudemment, puisqu'il suffirait d'un mouvement de pitié très-naturel pour engager Eurysthène à découvrir tout au jeune

prince, qui passe pour le fils d'Atrée. Cette faute, au reste, est une des moindres de l'ouvrage; elle est du nombre de celles qui sont de peu de conséquence à la représentation, où le spectateur, content d'être mis au fait de tout, n'examine pas trop comment l'auteur a motivé son exposition.

Cependant Thyeste, tandis qu'Atrée se préparait à partir du port de Chalcis (où se passe l'action) pour attaquer les Athéniens, avait de son côté armé une flotte pour rentrer dans Mycènes, et faire une diversion en faveur de ses alliés. Mais une tempête affreuse a détruit ou dispersé ses vaisseaux, et l'a jeté lui et sa fille Théodamie dans l'île d'Eubée, sur les côtes de Chalcis, où il a été recueilli et secouru par ce même Plisthène qui est son fils et qui se croit celui d'Atrée. Le prince est devenu tout à coup amoureux de cette Théodamie qu'il ne connaît pas, et cet amour ajoute encore à la pitié que lui inspire le malheur du père, qu'il ne connaît pas davantage. Thyeste et sa fille ne demandent qu'un vaisseau pour s'éloigner d'un séjour que la présence d'Atrée leur rend si terrible; mais Plisthène ne saurait disposer d'un vaisseau sans l'aveu du roi. Il engage Théodamie à s'adresser à lui; elle l'avait déja vu une fois, et il l'avait reçue avec humanité : mais Thyeste s'était tenu soigneusement caché. Leur départ devient d'autant plus pressant, que celui d'Atrée est suspendu par un avis qu'il reçoit au second acte, que Thyeste n'est plus dans Athènes.

Théodamie, qui aime Plisthène, voudrait bien que son père ne s'exposât pas de nouveau sur la mer, et continuât à rester ignoré dans Chalcis; mais Thyeste insiste, et veut absolument partir: il faut donc se résoudre à revoir Atrée, et la terreur commence à se faire sentir. Elle est au comble lorsque Atrée, après quelques questions assez naturelles dans les circonstances, demande à Théodamie pourquoi son père semble dédaigner ou craindre de paraître devant un roi dont il implore les secours et les bienfaits. Elle répond :

Mon père, infortuné, sans amis, sans patrie,
Traîne à regret, seigneur, une importune vie,
Et n'est point en état de paraître à vos yeux.

Le soupçonneux Atrée ne réplique que par ces mots qui font trembler :

Gardes, faites venir l'étranger en ces lieux.

Après tout ce qu'on a entendu d'Atrée, la vraie terreur règne sur la scène en ce moment, que j'ai toujours vu produire une impression très-marquée. Elle se soutient dans l'entrevue des deux frères, qui est belle, bien dialoguée, surtout dans la première moitié. L'instant de la reconnaissance, et l'expression graduée de tous les sentiments qui se réveillent dans l'ame de l'implacable Atrée à l'aspect de Thyeste, est de la plus grande vigueur.

Quel son de voix a frappé mon oreille?

Quel transport tout à coup dans mon cœur se réveille?
D'où naissent à la fois des troubles si puissants?
Quelle soudaine horreur s'empare de mes sens?
Toi, qui poursuis le crime avec un soin extrême,
Ciel, rends vrais mes soupçons, et que ce soit lui-même!
Je ne me trompe point; j'ai reconnu sa voix;
Voilà ses traits encore... Ah! c'est lui que je vois:
Tout ce déguisement n'est qu'une adresse vaine;
Je le reconnaîtrais seulement à ma haine.
Il fait, pour se cacher, des efforts superflus;
C'est Thyeste lui-même, et je n'en doute plus.

« Je le reconnaîtrais seulement à ma haine », est effrayant de vérité et d'énergie : toute la scène fait frémir. Mais aussi c'est ce qu'il y a de plus beau dans la pièce; c'est ici que l'effet s'arrête avec l'action; dès ce moment, nous ne verrons plus rien de théâtral; nous n'éprouverons plus que cette tristesse mêlée de dégoût, qui naît d'un spectacle d'horreurs gratuites, de vengeances froidement raffinées, tranquillement réfléchies, exécutées sans obstacle. Il est facile de faire voir, en continuant cet examen, que ce sujet, de la manière dont le poëte l'a conçu, ne pouvait attacher le spectateur par aucune des émotions qui établissent l'empire de la tragédie sur la sensibilité du cœur humain. Nous rencontrerons encore quelques beautés de détail; mais nous ne verrons plus guère que des fautes dans le plan et dans l'intrigue, dont il est temps de faire connaître les vices essentiels.

Atrée, dès qu'il a reconnu son frère, se livre à des transports de rage, le menace de toute sa vengeance, l'accable d'injures et d'opprobre, et finit par dire à ses gardes :

Qu'on lui donne la mort, gardes ; qu'on m'obéisse,
De son sang odieux qu'on épuise son flanc.

Puis tout à coup il revient à lui, et dit à part :

Mais non : une autre main doit verser tout son sang.
(*Aux gardes.*)
Oubliais-je?... Arrêtez ; qu'on me cherche Plisthène.

Et Plisthène, attiré par le bruit, arrive aussitôt. Ce mouvement d'Atrée n'est pas juste ; et Crébillon, dont le principal mérite dans cette pièce est d'avoir peint fortement la haine, et la haine qui dissimule, s'y est mépris pour cette fois : ce mot que dit Atrée, *oubliais-je?* est faux. Comment a-t-il pu *oublier* un projet qui l'occupe depuis vingt ans, et dont il vient tout récemment de s'entretenir fort au long avec Eurysthène ? On peut supposer tout au plus que, dans le premier accès de fureur que lui inspire la vue de Thyeste, il ait dit pour premier mot, qu'on l'immole, et qu'il soit sur-le-champ revenu à lui ; mais un pareil *oubli* ne peut pas durer pendant quarante vers. Il fallait donc que toutes les menaces qu'il fait ne fussent d'abord que feintes, et n'eussent pour objet que de mieux abuser son frère sur la feinte réconciliation qui finit cette scène, et que

le spectateur s'aperçût qu'Atrée trompe également, et quand il s'emporte, et quand il s'apaise. En effet, il feint de se rendre aux prières de Plisthène et de Théodamie, et de pardonner à Thyeste. Son but est de le rassurer, et de se ménager le temps et les moyens de déterminer Plisthène à l'égorger; mais ces moyens sont encore fort mal combinés. Dès le premier acte, il a exigé que Plisthène s'engageât par serment à servir sa vengeance. Le prince l'a juré, ne croyant pas qu'on lui demandât un meurtre au moment où on l'envoie combattre; et quand Atrée lui a dit qu'il fallait immoler Thyeste, il a répondu comme il le devait :

Je serai son vainqueur, et non son assassin.

A présent que Thyeste est sans défense entre les mains de son frère, Atrée doit croire moins que jamais que Plisthène, dont il connaît le caractère généreux, soit capable d'une action si lâche. Cependant il la lui propose, et ce qui lui donne l'espérance de l'obtenir, est précisément ce qui devrait la lui ôter. Il a découvert que le jeune prince aime Théodamie, et s'il refuse d'égorger le père, Atrée le menacera d'égorger la fille : il semble croire ce moyen infaillible. Il n'était pourtant pas difficile de prévoir qu'entre ces deux partis, dont la suite nécessaire est de perdre Théodamie d'une manière ou d'une autre, un amant préfèrerait celui qui du moins lui épargne

un crime atroce, un crime qui le rendrait pour jamais un objet d'horreur aux yeux de son amante. On croit sans peine qu'un homme capable de sacrifier tout à son amour (et Plisthène encore n'est pas cet homme-là) se déterminera à commettre un crime qui peut lui assurer la possession de ce qu'il aime, mais non pas un crime qui lui en ôte à jamais l'espérance. Aussi Plisthène répond, comme tout le monde s'y attend, et comme Atrée devait s'y attendre, que, quoi qu'il puisse arriver, il ne tuera pas le frère de son père et le père de Théodamie. S'il est vrai que la tragédie soit fondée sur la connaissance du cœur humain, on peut juger, d'après ces observations d'une vérité incontestable, si l'auteur d'*Atrée* a suivi dans cette pièce la marche de la nature, si les combinaisons de son principal personnage ne sont pas des atrocités mal conçues, si ce ne sont pas là des fautes telles qu'on n'en trouve jamais dans Racine ni dans aucune des belles tragédies de Voltaire. Tout le troisième acte porte donc à faux; et tout ce qui est faux est toujours froid.

A ces conceptions maladroites se joint quelquefois le ridicule dans l'exécution. Plisthène rappelle au féroce Atrée les serments qui ont scellé sa réconciliation avec son frère. Voici la réponse qu'il reçoit:

Sans vouloir dégager un serment par un autre,
Veux-tu que tous les deux nous remplissions le nôtre?
Et tu verras bientôt, si j'explique le mien,

Que ce dernier serment ajoute encore au tien.
J'ai juré par les dieux, j'ai juré par Plisthène,
Que ce jour qui nous luit mettrait fin à ma haine.
Fais couler tout le sang que j'exige de toi;
Ta main de mes serments aura rempli la foi.

Se serait-on attendu à trouver dans une tragédie les *subtilités* et *la direction d'intention* qui nous ont tant fait rire dans les *Provinciales* aux dépens d'Escobar, et qui depuis ont conservé le nom d'escorbarderies? Graces à Crébillon, Melpomène a parlé le jargon scolastique. Quelle misérable ressource et quel puéril artifice! Et l'on nous dira que ce mélange de petites finesses comiques et et d'horreurs repoussantes est *ce qu'il y a de plus beau sur la scène!* Et tandis qu'on a mille fois recherché dans Voltaire avec un acharnement infatigable, ou des fautes imaginaires, ou des fautes infiniment plus excusables, jamais qui que ce soit n'a relevé cet assemblage de ridicule et de monstruosité fait pour dégrader l'art de Sophocle. On a observé à cet égard, pendant près d'un siècle, un silence de convention, et l'on a cru parvenir ainsi à faire illusion à la postérité. Le moment est venu de lui déférer et ce long scandale, et ce lâche silence. Autant les motifs de cette tolérance honteuse sont aujourd'hui reconnus et avérés, autant il est certain qu'on ne peut en supposer aucun autre que l'amour de la vérité dans celui qui est obligé de la dire; et s'il est encore des hommes de parti à qui elle peut dé-

plaire, il ne leur reste qu'une ressource, c'est de combattre l'évidence.

Plisthène a bien raison de répondre :

Ah! seigneur, puis-je voir votre cœur aujourd'hui
Descendre à des détours si peu dignes de lui!

Ils sont sur-tout bien indignes de la scène tragique. Mais Plisthène pouvait lui dire : Vous n'êtes pas même dans le cas de recourir à l'équivoque, et vous n'avez pas eu l'attention de vous en ménager les moyens. Voici vos propres paroles :

Je veux bien oublier une sanglante injure.
Thyeste, sur ma foi que ton cœur se rassure :
De mon inimitié ne crains point les retours;
Ce jour même en verra finir le triste cours.
J'en jure par les dieux, j'en jure par Plisthène;
C'est le sceau d'une paix qui doit finir ma haine :
Ses soins et ma pitié te répondront de moi.

Cela est positif; et quand on a dit qu'on *veut bien oublier l'injure*, quand on parle de sa *pitié*, certes, cela ne peut vouloir dire en aucun sens qu'on fera périr le père par la main du fils. Il n'y a point là d'équivoque possible, et cette petitesse méprisable est de plus un mensonge et une contradiction.

Atrée, ne pouvant réussir dans son premier dessein, en conçoit un autre non moins horrible, et qui conduit au dénoûment que la fable fournissait : c'est d'égorger Plisthène et de faire boire

son sang à Thyeste. Pour en venir à ce dénoûment, il faut de toute nécessité tromper une seconde fois Thyeste, et lui inspirer, s'il est possible, une entière confiance: c'est ce qui amène cette seconde réconciliation qui a été généralement blâmée, même par les plus ardents panégyristes de Crébillon et de son *Atrée*. Cette critique était dans la bouche de tout le monde, lors de la nouveauté de la pièce; cette répétition du même moyen était, suivant l'avis général, ce qui la faisait languir. L'auteur seul ne se rendit pas sur cet article : on le voit par sa préface, où il se défend là-dessus de toute sa force. J'avoue que je suis entièrement de son avis, non que ce ressort me paraisse devoir être d'un grand effet, mais, dans son plan donné, il ne pouvait en employer un meilleur; et c'est par d'autres raisons que l'action de sa pièce est si languissante pendant les trois derniers actes. Cette deuxième réconciliation est à mes yeux ce qu'il y a de mieux dans le rôle d'Atrée, ce qui établit le mieux cette réunion de la fourbe la plus profonde et de la scélératesse la plus noire, réunion qui forme son caractère; c'est ce qu'il y a de mieux combiné pour tromper Thyeste; enfin, c'est la seule partie de l'ouvrage où il y ait de l'art et de l'invention: le reste n'est guère que de la mythologie chargée de déclamations, et mêlée d'un plat épisode d'amour.

Atrée imagine de découvrir tout à Thyeste, de

lui révéler le secret de la naissance de Plisthène, de lui rendre son fils. Il feint qu'Eurysthène, touché de pitié pour ce malheureux enfant condamné à périr avec sa mère, l'a dérobé autrefois au glaive. Il feint qu'abusé par Eurysthène il a élevé ce jeune homme substitué à son propre fils que la mort avait enlevé : il avoue que son dessein était de se servir de lui pour assassiner Thyeste; mais il ajoute qu'alors il ne le connaissait pas pour ce qu'il était, et qu'Eurysthène, confident de son projet, a été saisi d'horreur, et lui a déclaré la vérité; qu'alors il n'a pu résister à la compassion que lui inspirait la déplorable destinée du père et du fils; que lui-même a eu horreur des forfaits qu'il méditait; qu'il n'a pas trouvé de voie plus sûre, pour convaincre pleinement son frère de son retour vers lui, que de lui confesser tout ce qui s'était passé dans son cœur, et de remettre Plisthène dans les bras de Thyeste. Enfin, pour sceller cette paix d'une manière plus auguste, il propose de la jurer sur la coupe de leurs pères; serment qui, pour les enfants de Tantale, est aussi inviolable que le Styx pour les dieux, et qui expose le parjure à une punition inévitable. Il est sûr que si quelque chose peut en imposer à Thyeste, malgré tout ce qui s'est passé, c'est ce récit si artificieusement mêlé de vérité et de mensonge, cet aveu que fait Atrée de sa propre perfidie, et qui est vraiment un coup de maître en fait d'hypocrisie et de noirceur. Thyeste,

charmé de retrouver un fils, prête une entière croyance à son frère, et consent volontiers à la cérémonie de la coupe. Mais Plisthène, qui a vu Atrée de plus près et qui le connaît mieux, ne se fie pas à ces apparences imposantes; il poursuit la résolution qu'il avait déja prise de faire partir en secret Thyeste et Théodamie sur un vaisseau dont il dispose, et de s'embarquer avec eux. A peine les deux frères sont-ils sortis ensemble, qu'il dit à Thessandre son confident, qu'il a chargé de tous les apprêts du départ:

Dès ce moment au port précipite tes pas;
Que le vaisseau sur-tout ne s'en écarte pas:
De mille affreux soupçons j'ai peine à me défendre.

Ce mouvement est très-beau et très-juste; et lorsque Thessandre, dans l'acte suivant, lui parle, pour le rassurer, des caresses dont Atrée accable son frère, des préparatifs de ce festin religieux, des serments que fait Atrée, il répond :

Et moi, je ne vois rien dont le mien ne frémissse.
De quelque crime affreux cette fête est complice:
C'est assez qu'un tyran la consacre *en ces lieux;*
Et nous sommes perdus, s'il invoque les dieux.

Ce dernier vers est de la plus grande force de pensée; mais celui-ci,

De quelque crime affreux cette fête est complice,

a le mérite d'une expression poëtique bien rare dans Crébillon.

On sait comme la pièce finit. Tout s'exécute au gré d'Atrée. Instruit des mesures que Plisthène a prises, il les prévient aisément, le fait arrêter, et l'envoie à la mort. On présente la coupe pleine de son sang au malheureux Thyeste, qui, près de la porter à ses lèvres, s'écrie :

C'est du sang!...

ATRÉE.

Méconnais-tu ce sang?

THYESTE.

Je reconnais mon frère.

Ce vers effroyable est traduit de Sénèque. Thyeste se tue, et le dernier vers du rôle d'Atrée,

.... Je jouis enfin du fruit de mes forfaits,

termine dignement la pièce.

Maintenant, rendons-nous compte de l'impression qu'elle doit naturellement faire, et voyons si elle remplit le but de la tragédie. De quoi s'agit-il durant ces trois actes, et que présentent-ils au spectateur? Atrée méditant, avec tout le sang-froid de la sécurité, quel moyen il choisira de préférence pour exercer la vengeance la plus affreuse qu'il soit possible sur Thyeste, qui est entre ses mains sans aucune espèce de défense. Mais qui ne voit qu'une semblable situation ne peut jamais être théâtrale? Permis au prétendu aristarque que j'ai déja cité de nous dire avec un

ton magistral, plus facile à prendre qu'à justifier: « Cette tragédie est un chef-d'œuvre, et de la plus « grande manière : c'est un *Rembrand* dans l'école « de Melpomène. » Ces grands mots, cette dénomination de *Rembrand*, peuvent en imposer aux sots. Je n'irai point chercher *Rembrand* pour savoir si *Atrée* est une bonne tragédie; je n'invoquerai que le bon sens, et c'est au nom du bon sens que je proposerai ce dilemme fort simple : La vengeance d'Atrée, prête à tomber sur Thyeste, est le seul objet qui puisse m'occuper dans cette pièce; il faut donc que je puisse m'intéresser à cette vengeance, ou à celui sur qui elle doit s'exercer : il n'y a pas de milieu; car encore faut-il bien que je puisse m'intéresser à quelque chose ou à quelqu'un. Est-ce à la vengeance d'Atrée? Mais cela est impossible. Il a reçu un sanglant outrage, il est vrai; mais il y a vingt ans; mais que peut me faire cette vieille injure? mais que m'importe qu'on lui ait enlevé, il y a vingt ans, cette Erope qu'il a tuée? A coup sûr son ressentiment n'est pas de l'amour; c'est de la rage : et comment puis-je la partager ou l'excuser? Celui qui en est l'objet ne peut que me faire compassion dès qu'il paraît; il est si dénué et si misérable, que celui qui le poursuit ne peut être à mes yeux qu'une bête féroce altérée de sang. Il y a plus: cette vengeance, si elle était incertaine ou combattue, pourrait du moins exciter ma curiosité; je pourrais être curieux de savoir si

Thyeste échappera ou n'échappera pas à l'ennemi qui veut sa perte ; mais là-dessus je suis satisfait dès le second acte : il est au pouvoir d'Atrée, rien ne peut l'en tirer ; et je connais assez Atrée pour être bien sûr qu'il n'épargnera pas sa victime. Il n'est donc plus question que de savoir quelle espèce de mal il lui fera, quel genre de supplice il imaginera, enfin, de quelle manière il fera mourir celui que dès le second acte je regarde déja comme mort. Et c'est là ce que vous offrez aux hommes rassemblés, pendant trois actes! Voilà ce dont vous voulez qu'ils s'occupent! C'est ainsi que vous croyez les attacher et les émouvoir! Et vous croirez couvrir ce défaut de ressorts dramatiques, ce manque absolu de mouvement et d'action, par un long et monotone développement, le plus souvent déclamatoire, des sentiments d'un monstre qui me débite, le plus souvent en vers très-mauvais, toute la morale des enfers! Non, heureusement ce n'est pas ainsi qu'on mène le cœur humain; et il n'y a rien pour lui dans la vengeance d'Atrée.

— Mais la vengeance n'est-elle donc pas une passion tragique? — Oui, sans doute, et l'une des plus tragiques. Mais comment? Quand elle prend sa source dans quelqu'un des sentiments où la nature se reconnaît; dans l'indignation d'un grand cœur qui repousse l'injustice ou l'affront; dans l'humanité souffrante qui repousse l'oppression; dans l'amour outragé qui dispute, qui

venge, qui punit une maîtresse. C'est ainsi que les maîtres de l'art nous l'ont montrée. Voyez dans *le Cid*, après que nous avons vu l'insolent Gormas insulter la vieillesse de don Diègue, voyez si nous ne sommes pas tous de son parti quand il crie vengeance à son fils. Nous en sommes tellement, que, si Rodrigue, dont l'amour nous intéresse, balançait à le sacrifier à la vengeance de son père, on ne lui pardonnerait pas. Voyez dans *Alzire*, quand Zamore, écrasé par la tyrannie de Gusman qui lui a ravi le trône et son amante, poignarde un tyran, un ravisseur, un rival, est-il quelqu'un qui ne plaigne et qui n'excuse l'amour, le malheur et le désespoir? Voilà comme la vengeance est dramatique; c'est quand elle est prompte, subite, violente, commandée par la passion qui l'excuse, bravant le danger qui l'ennoblit; c'est alors que tous les spectateurs l'adoptent, l'embrassent, la justifient; c'est là qu'elle frappe de grands coups, et produit de grands mouvements. La tragédie ne doit pas ressembler à une nuit d'hiver, tout à la fois noire et froide : c'est une nuit brûlante, une nuit d'orage, où l'éclair doit briller sans cesse à travers les nuages ténébreux que la foudre doit déchirer avec de longs éclats. Si Zamore s'écrie dans les fers,

Vengeance, arme nos mains; qu'il meure, et c'est assez.
Qu'il meure... Mais, hélas! plus malheureux que braves,
Nous parlons de punir, et nous sommes esclaves,

n'entendez-vous pas tous les cœurs, ennemis de la tyrannie et amis de l'opprimé, lui répondre par le même cri? Ne le suivent-ils pas tous dans son entreprise désespérée? La terreur, la pitié, tout ce cortège de la tragédie n'est-il pas avec lui? Mais s'il me faut fixer les yeux pendant trois actes sur l'immobilité glaciale d'une action stagnante comme les marais du Cocyte, et noire comme ses eaux, puis-je éprouver autre chose que du dégoût et de l'ennui (1)? — Mais la vengeance d'Atrée n'est pas hors de la nature : il y a eu des hommes qui l'ont nourrie dans le cœur aussi long-temps, et qui l'ont assouvie par de semblables barbaries. — Soit. Mais si tout ce qui est dramatique doit être dans la nature, s'ensuit-il que tout ce qui est dans la nature soit dramatique? Ne faut-il pas

---

(1) Une saillie peut quelquefois exprimer la vérité tout aussi bien que des raisonnements. J'étais à une représentation d'*Atrée*, à côté d'un homme qui ne paraissait pas avoir beaucoup d'habitude du spectacle, et qui n'était venu ce jour-là que sur la réputation de l'auteur d'*Atrée*. Je m'aperçus de son impatience dès le troisième acte; mais au monologue du cinquième, lorsque Atrée dit,

> Oui, je voudrais pouvoir, au gré de ma fureur,
> Le porter tout sanglant jusqu'au fond de ton cœur...

mon homme, las de le voir délibérer si long-temps sur ce qu'il ferait de Plisthène, avança la tête vers le théâtre, et dit à demi-voix, mais de manière à être entendu de ses voisins : *Eh! fais-en ce que tu voudras. Mange-le tout cru, si tu veux, pourvu que je ne sois pas de ton festin.* Et il s'en alla.

que l'art choisisse ses modèles? Ou s'il peut quelquefois en employer de pareils, ne faut-il pas alors que l'intérêt se porte d'un côté, tandis que l'horreur se montre de l'autre? Et qu'y a-t-il dans *Atrée* qui puisse établir cet intérêt? C'est la deuxième partie de mon dilemme : elle n'est pas plus favorable à Crébillon que la première.

Si l'injure avait été récente; si les amours d'Érope et de Thyeste avaient pu nous intéresser; si les remords de l'un et la tendresse de l'autre avaient pu trouver accès dans nos cœurs; si Thyeste, en même temps qu'il est en danger, avait des ressources; si, caché long-temps à son frère et découvert enfin, il pouvait lutter contre ses ressentiments; si Atrée, ne pouvant se venger à force ouverte, finissait par recourir à la dissimulation et à la fourbe, alors la pièce pourrait devenir théâtrale, malgré l'inconvénient irremédiable d'un dénoûment qui n'est qu'horrible, et qui étale à nos yeux le triomphe du crime. C'était en partie ce que la connaissance de l'art avait montré à Voltaire quand il entreprit *les Pélopides*, et ce que l'extrême faiblesse d'un talent octogénaire ne pouvait plus exécuter. Mais dans Crébillon le rôle de Thyeste est absolument passif, et nous avons vu, par plus d'un exemple, que des rôles de cette nature ne pouvaient jamais fonder l'intérêt d'une tragédie, puisqu'il ne peut exister sans des passions, du mouvement et de l'action. Rien de tout cela dans

Thyeste : entièrement abattu par le malheur, c'est un proscrit tremblant sous le glaive, et incertain seulement de quel côté on le frappera. Il n'est d'ailleurs connu du spectateur que par une mauvaise action, et il n'en témoigne aucun repentir. Quant à ce qu'il peut entreprendre, son rôle est encore nul à cet égard. Au quatrième acte, et avant la deuxième réconciliation, lorsque, se voyant observé de toutes parts, il ne doute plus de la trahison d'Atrée, Théodamie vient supplier Plisthène de hâter leur fuite; elle lui dit que Thyeste furieux erre dans le palais d'Atrée,

Tout prêt à lui plonger un poignard dans le sein.

Mais de la manière dont il s'est montré, et dans la situation où il est, épié et entouré par les satellites d'un tyran aussi vigilant qu'Atrée, on sent trop que cette prétendue fureur n'est que dans le récit de Théodamie : on n'en voit aucune trace lorsqu'il paraît dans la scène suivante entre Plisthène et sa fille. S'il avait pu ou voulu tenter un coup de désespoir, c'est là qu'il pouvait en parler. Il n'en dit pas un mot; il ne parle que de sa tendresse pour Plisthène et de leurs périls communs. Il se contente de dire :

Je l'avoue : *à mon tour*, je me suis cru perdu.
Prince, j'allais tenter...

Et comme l'auteur a senti l'embarras de lui faire

dire ce qu'il *allait tenter*, Plisthène l'interrompt à ce mot pour lui dire :

Calmez le soin qui vous dévore ;
Vous n'êtes point perdu, puisque je vis encore.

Mais Plisthène, quoi qu'il en dise, n'est pas en état d'entreprendre plus que lui : il a dit dans le premier acte qu'il ne pouvait disposer d'un seul vaisseau. Atrée a eu soin de faire partir tous les amis de ce prince ; il a dit au troisième acte :

Tout ce que ce palais rassemble autour de moi
Sont autant de sujets dévoués à leur roi.

Il se trouve pourtant, au cinquième, que Plisthène, on ne sait comment, croit avoir un vaisseau à sa disposition. Mais il est arrêté sur-le-champ ; et d'ailleurs le simple projet d'une pareille fuite n'est pas plus dramatique que les moyens n'en sont probables. Ainsi tout est inactif dans la pièce ; et la seule infortune de Thyeste ne peut inspirer qu'une compassion mêlée de quelque mépris pour un personnage si vulgaire, et ne supplée point l'intérêt, qui ne peut naître que de l'action, que des incidents qui la varient, que des alternatives de la crainte et de l'espérance.

Il reste l'amour épisodique de Plisthène et de Théodamie, amour qui est né depuis quelques jours, dont à peine on s'aperçoit, qui semble n'être là que pour remplir quelques scènes de fa-

deurs romanesques, disparate choquante dans un sujet tel que celui d'*Atrée;* et ce qui, dans la pièce, n'est qu'une faute de plus, ne peut pas en faire l'intérêt.

Ceux qui ont voulu justifier le rôle d'Atrée et le dénoûment de l'ouvrage ont dit que, s'il n'avait pas réussi, c'est parce que Atrée avait paru trop cruel, et le dénoûment trop horrible, et que tout cela est *trop fort* pour notre faiblesse. Point du tout. Cléopâtre est encore plus cruelle qu'Atrée; car elle égorge un de ses fils et veut empoisonner l'autre, quoique tous deux ne lui aient jamais fait aucun mal : cela est encore plus *fort* (puisqu'il est question de *force*) que l'action d'Atrée qui tue son neveu, et qui réduit un frère qui l'a cruellement offensé à se tuer de désespoir. Pourquoi donc le dénoûment de *Rodogune* est-il si théâtral, et que celui d'*Atrée* l'est si peu? C'est que dans l'un l'horreur est tragique, et que dans l'autre elle ne l'est pas. Elle est tragique dans *Rodogune*, parce qu'il y a suspension, terreur et pitié. Il y a suspension, puisque le spectateur est incertain si l'exécrable projet de Cléopâtre réussira; et si Antiochus, après ce qu'il vient d'apprendre du meurtre de son frère, prendra le breuvage empoisonné. Il y a terreur, parce qu'il est sur le point de boire le poison quand sa mère l'a goûté, et qu'il était perdu, si heureusement le poison n'agissait assez tôt sur Cléopâtre pour trahir sa méchanceté. Il y a pitié, parce que jus-

que-là l'intérêt s'est réuni sur les deux frères, dont la rivalité même n'a pu détruire l'amitié vertueuse, et qui sont aussi chers aux spectateurs que leur mère leur est odieuse. Enfin l'horreur s'arrête où elle doit s'arrêter, puisque le crime n'est que médité, qu'il est puni, et qu'Antiochus est sauvé. Ainsi toutes les conditions que l'art exige sont remplies. Le sont-elles dans le cinquième acte d'*Atrée?* Aucune suspension ; car on sait que Plisthène est tué, on voit que Thyeste se confie à son frère. Tout est prévu long-temps d'avance, et l'on ne peut rien attendre que le plaisir que peut avoir Atrée à voir les douleurs de son frère ; et ce n'est là ni de la terreur ni de la pitié : il n'en résulte qu'un mouvement d'aversion et de dégoût, tel qu'on le ressent à tout spectacle qui n'est qu'horrible. Concluons que Voltaire avait raison quand il a dit, en marquant les deux grands défauts d'*Atrée :* « Cette fureur « de vengeance au bout de vingt ans est néces« sairement de la plus grande froideur.... Un « homme qui jure, à la première scène, qu'il se « vengera, et qui exécute son projet à la dernière, « sans aucun obstacle, ne peut jamais faire aucun « effet. Il n'y a ni intrigue ni péripétie, rien qui « vous tienne en suspens, rien qui vous sur« prenne, rien qui vous émeuve. » Ces paroles sont pleines de sens, et l'analyse que j'ai faite n'en est que le commentaire.

Il ajoute : « Le style est digne de cette conduite ;

« la plupart des vers sont obscurs, et ne sont pas « français. » Rien n'est plus vrai, et le seul tort qu'ait ici le critique, c'est de ne pas ajouter qu'il y en a de fort beaux. Commençons donc par rendre cette justice : je l'ai déja rendue à la scène de la reconnaissance et à quelques vers que j'ai rapportés. Le rôle d'Atrée a aussi quelques endroits d'une singulière vigueur de pensée et d'expression. En voici un fort connu, dont Voltaire s'est moqué : je dois me défier beaucoup de mon avis quand il est contraire au sien ; mais j'avoue que ces vers d'*Atrée* ne m'ont jamais paru que dignes d'éloge, et je les ai toujours vu applaudir :

Je voudrais me venger, fût-ce même des dieux :
Du plus puissant de tous j'ai reçu la naissance ;
Je le sens au plaisir que me fait la vengeance.

Je puis me tromper ; mais il me semble qu'il n'y a rien dans ces vers qui ne soit conforme à l'idée que nous nous formons des dieux de la fable, tels qu'Homère nous les a peints. Ils sont tous implacables et avides de vengeance, depuis Jupiter jusqu'à Vénus. Atrée, qui en descendait, s'explique donc convenablement, et ce premier vers,

Je voudrais me venger, fût-ce même des dieux,

respire une ivresse de vengeance, une sorte d'orgueil féroce qui annonce bien le caractère d'Atrée.

Mais le morceau qui a le plus de mérite poétique, c'est le songe de Thyeste. A la vérité, ce n'est qu'un hors-d'œuve inutile à la pièce; mais il est d'un coloris sombre et terrible, qui appartient à la tragédie.

Près de ces noirs détours que la rive infernale
Forme à replis divers dans cette île fatale,
J'ai cru long-temps errer parmi des cris affreux
Que des mânes plaintifs poussaient jusques aux cieux.
Parmi ces tristes voix, sur ce rivage sombre,
J'ai cru d'Érope en pleurs entendre gémir l'ombre.
Bien plus, j'ai cru la voir s'avancer jusqu'à moi,
Mais dans un *appareil* qui me glaçait d'effroi.
« Quoi! tu peux t'arrêter dans ce séjour funeste!
« Suis-moi, m'a-t-elle dit, infortuné Thyeste.»
Le spectre, à la lueur d'un triste et noir flambeau,
A ces mots, m'a traîné jusque sur son tombeau.
J'ai frémi d'y trouver le redoutable Atrée,
Le geste menaçant et la vue égarée,
Plus terrible pour moi, dans ces cruels moments,
Que le tombeau, le spectre et ses gémissements.
J'ai cru voir le barbare entouré de Furies;
Un glaive encor fumant armait ses mains impies;
Et, sans être attendri de *ses* cris douloureux,
Il semblait dans son sang plonger un malheureux.
Érope, à cet aspect, plaintive et désolée,
De ses lambeaux sanglants à mes yeux s'est voilée.
Alors j'ai fait pour fuir des efforts impuissants,
L'horreur a suspendu l'usage de mes sens.
A mille affreux objets l'ame entière livrée,
Ma frayeur m'a jeté sans force aux pieds d'Atrée.

Le cruel, d'une main, semblait m'ouvrir le flanc,
Et de l'autre, à longs traits, m'abreuver de mon sang.
Le flambeau s'est éteint, l'ombre a *percé* la terre,
Et le songe a fini par un coup de tonnerre.

Il y a bien encore quelques fautes; il était impossible à Crébillon d'écrire un morceau entier où il n'y en eût pas : mais elles sont peu de chose, et les beautés prédominent. L'harmonie imitative est sensible dans ces quatre vers :

J'ai cru long-temps errer parmi des cris affreux
Que des mânes plaintifs poussaient jusques aux cieux.
Parmi ces tristes voix, sur ce rivage sombre,
J'ai cru d'Érope en pleurs entendre gémir l'ombre.

Ces deux autres,

Érope, à cet aspect, plaintive et désolée,
De ses lambeaux sanglants à mes yeux s'est voilée,

offrent une image du plus grand effet, et le dernier termine très-heureusement tout ce tableau, qui est d'une touche mâle et vigoureuse.

Mais le style en général est vicieux de toutes les manières possibles. Si nous en croyons le journaliste qui a cru répondre à Voltaire, *Atrée, à une cinquantaine de vers près, est sur le ton que demande la tragédie.* Il ajoute : « Et quelle « est la pièce, *même de Racine*, où il ne se trouve « pas de mauvais vers? Il suffit que *le plus grand* « *nombre soit reconnu bon*, pour qu'on dise qu'un

« drame est bien écrit. » Le principe est vrai; mais il faut avoir perdu toute pudeur pour nommer Racine à côté de Crébillon, et sur-tout à propos de style, et pour nous faire entendre que *le plus grand nombre des vers d'Atrée est reconnu bon.* Il est de la plus exacte vérité qu'il n'y en a pas cent cinquante que voulût conserver un homme qui saurait écrire : tout le reste pèche plus ou moins par la pensée, par l'expression, par l'obscurité, par la dureté, par l'impropriété des termes, par le vice des constructions, mais principalement par un amas de chevilles, par une foule innombrable de vers oiseux, de mots parasites, qui, revenant sans cesse, suffiraient seuls pour rendre la lecture de cette pièce, comme de toutes les autres, rebutante pour quiconque a un peu d'oreille et de goût. Je citerai quelques exemples de chaque espèce de fautes, et je puis assurer que, si l'on voulait, le livre à la main, les remarquer toutes, on ne finirait pas.

Commençons par les fautes de sens. On aperçoit de temps en temps, dans le rôle d'Atrée, une sorte de contradiction bien étrange : tantôt il parle de sa vengeance comme de la chose la plus légitime, il s'en fait un honneur et un devoir; tantôt comme d'un crime où il se complaît, et par lequel il voudrait surpasser celui de Thyeste. Un bon écrivain aurait songé à le concilier avec lui-même; cette inconséquence, dans le caractère comme dans le dialogue, est d'un dé-

clamateur qui s'exprime au hasard, et qui oublie dans une page ce qu'il a écrit dans une autre.

Après l'indigne affront que m'a fait son amour,
Je serai sans honneur tant qu'il verra le jour.
. . . .
Un ennemi qui peut pardonner une offense,
Ou manque de courage, ou manque de puissance.
. . . .
Mon cœur, qui sans pitié lui déclare la guerre,
Ne cherche à le punir qu'au défaut du tonnerre.

Et même au cinquième acte, tout près de consommer les horreurs qu'il a méditées, il dit encore :

Il faut un terme au crime, et non à la vengeance.

Ou ce vers n'a pas de sens, ou il signifie qu'Atrée ne regarde pas la vengeance comme un *crime*, puisqu'il veut que le *crime* ait des bornes, et que la vengeance n'en ait pas. Cependant il a dit, en parlant de Thyeste et de Plisthène,

Si je ne m'en vengeais par des *forfaits* plus grands;

et la même idée est répétée en vingt endroits. Cette inconséquence, plus ou moins fréquente dans tous les rôles de Crébillon, n'est pas moins marquée dans celui de Plisthène que dans celui d'Atrée. Qu'on en juge par ces vers voisins les uns des autres dans une scène très-courte, lorsqu'il s'occupe de l'évasion de Thyeste et de sa fille.

O devoir, dans mon cœur trop long-temps respecté,
Laisse un moment l'amour agir en liberté!
Les rigoureuses lois qu'impose la nature
Ne sont plus que des droits dont la vertu murmure.
Secrets persécuteurs des cœurs nés vertueux,
Remords, qu'exigez-vous d'un amant malheureux?

Cherchez du sens dans ces six vers qui se suivent. Il veut d'abord que *le devoir laisse agir l'amour;* et ce devoir ne peut être autre chose que les *rigoureuses lois qu'impose la nature;* et voilà que *ces lois ne sont plus que des droits dont la vertu murmure.* Comment *la vertu* peut-elle *murmurer d'un devoir?* Et depuis quand *les remords* sont-ils *les persécuteurs des cœurs vertueux?* On a toujours cru qu'ils étaient la punition des cœurs coupables. Il dit au même endroit, en parlant de Théodamie,

C'est pour la dérober au coup qui la menace,
Que je n'écoute plus qu'*une coupable audace.*

et quelques vers après la *coupable audace*, il dit,

Courons, pour la sauver, *où mon honneur* m'appelle,

et tout de suite après,

Mais où la rencontrer? Eh quoi! les justes dieux
M'ont-ils déja puni d'*un projet odieux?*

en sorte que le *projet* de sauver Thyeste et Théo-

damie est tout à la fois une *coupable audace*, un *honneur*, et un *projet odieux*.

Il continue,

Allons, ne laissons point, dans l'ardeur qui m'anime,
Un cœur comme le mien réfléchir sur *un crime;*

et quatre vers après, sans qu'il ait rien dit qui annonce aucun changement dans ses pensées, aucun retour sur lui-même,

Ce n'est point un forfait; c'est imiter les dieux,
Que de remplir son cœur du soin des malheureux.

Ainsi ce *crime*, sur lequel il ne voulait pas même réfléchir, au bout de quatre vers, *n'est plus un forfait;* c'est une *imitation des dieux:* et dans tous ces vers il s'agit de la même chose! Je demande à tout homme de bonne foi si la raison peut supporter ou pardonner cet amas d'idées incohérentes, ce chaos de contradictions, et si l'on peut choquer plus ouvertement le premier principe du style, celui de savoir du moins ce qu'on veut dire. D'où nait tout cet inextricable embarras dans les discours de Plisthène? De ce que le désir de sauver Thyeste et Théodamie lui paraît contraire à l'obéissance filiale, puisqu'il se croit encore fils d'Atrée. Mais était-il donc si difficile de se dire que cette obéissance à ses bornes naturelles, et que sauver son oncle des fureurs de son père, non-seulement ce n'est pas commettre *un crime* ni former un *projet odieux*

(expression qui, dans la bouche de Plisthène, est un contre-sens inconcevable), mais même que c'est prévenir un véritable crime et l'épargner à son père?

Atrée dit au premier acte :

> Enfin mon cœur se plaît dans cette inimitié,
> Et s'il a *des vertus*, ce n'est pas *la pitié*.

Passons l'expression hasardée, mais qu'on entende que la *pitié* est une *vertu;* si elle n'en est pas une, elle peut du moins être la source d'actions vertueuses. Mais si Atrée ne connaît pas la *pitié* (et là-dessus on l'en croit aisément), pourquoi dit-il au troisième acte :

> Lâche et vaine *pitié*, que ton murmure cesse...
> Abandonne mon cœur...

Est-ce que la *pitié* peut habiter un moment dans un cœur tel qu'on a vu celui d'Atrée? Cette apostrophe n'est qu'une déclamation. Ailleurs, en parlant du projet de faire boire à Thyeste le sang de son fils, il dit :

> *Un dessein si funeste,*
> *S'il n'est digne d'Atrée, est digne de Thyeste.*

Cette expression vague de *dessein si funeste* n'est là qu'une étrange cheville. Mais comment ce dessein ne serait-il pas *digne d'Atrée*, qui croit ressembler aux dieux par l'amour de la vengeance? C'est encore un contre-sens.

Il y en a bien d'autres; mais les barbarismes de phrases, les solécismes et les termes impropres, sont encore plus nombreux.

A peine mon amour égalait ma *fureur;*
Jamais amant trahi ne l'*a plus signalée.*

Cela signifie en français, *jamais amant trahi n'a plus signalé ma fureur*. Atrée veut dire, et la construction demandait : *jamais amant trahi n'a plus signalé la sienne.*

Mais en vain mon amour brûlait de nouveaux feux.

On *brûle des feux de l'Amour;* mais qui jamais a dit *mon amour brûle d'un feu ?*

Il *n'en* attend pas moins *de* sa valeur suprême
Que ce qu'en vit Élis, Rhodes, cette île même.

Il *n'en* attend pas moins *de* sa valeur : ce sont deux régimes au lieu d'un. Le premier est vicieux; il fallait absolument : *Il n'attend pas moins de sa valeur.* Et cet hémistiche, *que ce qu'en vit;* quelle horrible dureté!

Si j'ai pu quelque temps te déguiser mon nom,
Le soin de me venger *en fut seul la raison.*

Cette phrase n'est pas correcte; on ne dit point, *la raison de faire quelque chose:* on dirait bien, le soin de me venger *fut mon seul motif, ma seule pensée.*

Puis-je mieux me venger de ce sang odieux
Que d'armer contre lui son forfait et les dieux?

Puis-je mieux me venger que d'armer n'est pas une construction plus française : il fallait *qu'en armant.*

Croirais-tu que du roi la haine sanguinaire
A voulu me forcer d'assassiner son frère?
Que, pour *mieux m'obliger* à lui percer le flanc,
De sa fille, *au refus*, il doit verser le sang?

Au refus, pour dire *sur mon refus*, n'est pas français.

Mais *n'en attendez rien* à mon devoir *contraire.*

N'attendez rien contraire est barbare : il faut *n'attendez rien de contraire.*

Il m'est plus cher qu'à vous : *sans me donner la mort*,
Le roi ne sera point l'arbitre de son sort.

L'auteur veut dire : *A moins qu'il ne me donne la mort, il ne sera point l'arbitre de son sort.* La tournure qu'il emploie le dit mal, et n'est pas correcte.

Instruit de vos bontés pour un sang malheureux,
Je n'en trahirai pas l'exemple généreux.

Je ne trahirai point l'exemple de vos bontés! Quelle phrase! Celle-ci est encore pire :

Et ne m'exposez pas à *l'horreur légitime*
D'avoir, sans fruit pour vous, osé tenter un crime.

L'horreur légitime d'avoir tenté!

Sa beauté, tout enfin, jusqu'à son malheur même,
N'offre en elle qu'un front digne du diadême.

Tout n'offre en elle qu'un front! Quel style! Souvent le mauvais goût est poussé jusqu'à l'excès du ridicule : tel est cet endroit où Plisthène parle du naufrage de Théodamie :

Déplorable jouet des vents et de l'orage,
Qui, *même en l'y poussant, l'enviaient au rivage.*

Je ne crois pas que le bel-esprit italien ait produit un *concetto* aussi bizarre que *les vents et l'orage qui envient* une femme *au rivage*. Ce même Plisthène, dont le langage est toujours très-extraordinaire, tombe ailleurs dans un autre excès : ce n'est plus celui du raffinement, c'est celui de la simplicité. A propos de sa Théodamie qu'Atrée veut faire périr :

Non, cruel, ce n'est point pour la voir expirer
Que du plus tendre amour je me sens *inspirer.*

Vraiment je le crois bien; ce n'est guère *pour cela* qu'on aime une femme : c'est là ce qu'on appelle du style niais. Alcimédon veut apprendre au roi qu'il ne faut pas chercher dans Athènes Thyeste, qui n'y est plus; qu'un vaisseau en a apporté la nouvelle. Voici comme il s'exprime en arrivant :

Vous tenteriez, seigneur, un inutile effort;
Je le sais d'un vaisseau qui vient d'entrer au port.
On ne sait s'il a pris la route de Mycènes;
Mais depuis près d'un mois il n'est plus dans Athènes.

Assurément, Atrée doit croire qu'il parle du *vaisseau:* point du tout; c'est de Thyeste, qu'il n'a pas même nommé. Et cette expression, *je le sais d'un vaisseau!* L'auteur n'est pas plus heureux quand il veut employer les figures.

Avec l'éclat du jour je vois enfin renaître
L'espoir et la douceur de me venger d'un traître.

Que fait là *l'éclat du jour?* Cela pourrait tout au plus se dire si la nuit avait suspendu une vengeance qui doit avoir lieu au point du jour; mais il n'en est pas question. *L'espoir* qu'il a de *se venger* ne tient nullement à cet *éclat du jour:* il ne s'agit que de presser le départ d'une flotte. Cette phrase n'a donc point de sens. Les deux vers suivants ne valent pas mieux :

Les vents, qu'un dieu contraire enchaînait loin de nous,
Semblent *avec les flots* exciter mon courroux.

Sont-ce *les vents* qui, de concert *avec les flots*, *excitent son courroux*, ou qui *excitent son courroux* en même temps qu'ils *excitent les flots?* Dans l'un et l'autre cas, quel rapport entre *son courroux et les flots?* Ces rapprochements forcés sont-ils le langage de la nature? Veut-on des

phrases louches, obscures, entortillées, qui ne disent rien moins que ce qu'elles devraient dire? Elles sont sans nombre. Atrée dit à Plisthène :

Voyons si cet amour, *qui t'a fait me trahir,*
Servira maintenant à me faire obéir.
Tu n'auras pas en vain aimé Théodamie :
Venge-moi dès ce jour, ou c'est fait de sa vie.

Qui t'a fait me trahir n'est pas plus français que tout ce que nous avons vu. Mais remarquez qu'au lieu de dire, *tu n'auras pas impunément aimé Théodamie, c'est fait de sa vie, si tu ne m'obéis pas*, il dit, *tu n'auras pas aimé Théodamie en vain ;* ce qui fait un sens tout opposé, car il ne s'exprimerait pas autrement s'il avait à lui dire : *Tu ne l'auras pas aimée en vain; je te la donne pour épouse.* Plisthène répond :

Ah! mon choix est tout fait *dans ce moment funeste :*
C'est mon sang qu'il vous faut, non le sang de Thyeste.

La réponse d'Atrée est presque inintelligible.

Quand l'*amour, de mon fils, semble avoir fait le sien,*
Il ne m'importe plus de son sang ou du tien.

Pour entendre le premier vers il faut deviner qu'il doit être construit ainsi :

Quand l'amour semble de mon fils avoir fait le sien, etc.

Il était indispensable de séparer ces mots, *l'amour de mon fils*, qui ont l'air d'être régis l'un par l'autre, et ne présentent ainsi aucun sens.

Quant à ce que j'ai dit de la multitude des chevilles, un seul exemple suffira pour en donner une idée. *En ces lieux* est une phrase bien commune, et qui, par conséquent, ne doit être employée que quand elle est nécessaire. Si on la revoit à tout moment au bout des vers, ce ne peut être que pour les remplir. Jamais poëte apparemment n'en eut plus besoin que Crébillon.

Oui, je veux que ce fruit d'un amour odieux
Signale quelque jour ma fureur *en ces lieux*...
Je ne suis en effet descendu *dans ces lieux*...
Et nous n'avons d'appui que *de* vous *en ces lieux*...
Quel déplaisir secret vous chasse *de ces lieux*...
Cachez-nous au tyran qui règne *dans ces lieux*...
Je tremble à chaque pas que je fais *en ces lieux*...
Sans appui, sans secours, sans suite *dans ces lieux*...
J'en crains plus du tyran qui règne *dans ces lieux*...
Il doit être déja de retour *en ces lieux*...
M'accorder un vaisseau pour sortir *de ces lieux*...
Gardes, faites venir l'étranger *en ces lieux*...
Et votre voix, seigneur, a rempli *tous ces lieux*...
S'il n'est mort lorsque enfin je reverrai *ces lieux*...
Faut-il le voir périr *dans ces funestes lieux*...
Que faisiez-vous, cher prince, et *dans ces mêmes lieux*...
Cherchez-vous à périr *dans ces funestes lieux*...
C'est assez qu'un tyran la consacre *en ces lieux*...
Qu'on cherche la princesse, allez; et qu'*en ces lieux*...
Barbare, peux-tu bien m'épargner *en des lieux*...
...Consolez-vous, ma fille, *et de ces lieux*, etc., etc.

Ce retour si fréquent du même mot est d'une

monotonie que la rime rend encore plus importune; et, ce qu'il y a de pis, c'est qu'il est presque par-tout inutile, et quelquefois à contre-sens. Rien ne marque plus de faiblesse dans le style, et plus de stérilité.

Rhadamiste est, sans aucune comparaison, la meilleure de toutes les pièces de Crébillon, ou plutôt c'est la seule vraiment belle; c'est réellement son seul titre de gloire, le seul qui puisse être avoué par la postérité. Il ne manque à cette tragédie, pour être au premier rang, que d'être écrite comme elle est conçue, et d'avoir un autre premier acte; mais, telle qu'elle est, il ne faut qu'un ouvrage de ce mérite pour donner à son auteur une place très-honorable parmi les poëtes tragiques.

On a dit que le sujet était emprunté d'un roman du dernier siècle, intitulé *Bérénice*, aujourd'hui presque inconnu, et même devenu extrêmement rare. Mais Crébillon n'en a guère tiré que le fond historique, qu'il pouvait trouver de même dans Tacite; le meurtre de Mithridate, père de Zénobie, tué par Rhadamiste, meurtre qui n'est en lui-même qu'un des attentats vulgaires de l'ambition, et celui de Zénobie poignardée par son époux, l'un de ces crimes d'une passion forcenée, de ces coups de désespoir qui sont d'une espèce bien plus rare, plus extraordinaire et plus propre à la tragédie. Crébillon aperçut tout ce qu'il en pouvait tirer : c'est

de là qu'il dut concevoir la première idée du caractère de Rhadamiste. L'histoire et le roman ne lui ont fourni que son avant-scène; son plan est à lui, et le plan est beau, malgré les fautes qu'on y peut relever.

La conduite de la pièce est bien entendue, à l'exposition près, qui est extrêmement embrouillée. On sait ce qu'en disait l'abbé de Chaulieu: *La pièce serait très-claire, n'était l'exposition.* J'ai ouï dire à des gens d'esprit que c'était prendre une peine assez inutile, que de soigner l'exposition, attendu que la plupart des spectateurs ne l'écoutent pas, et que ceux qui l'écoutent prennent pour bon tout ce que veut l'auteur, pourvu qu'ensuite il en résulte de l'effet. Je ne serais pas étonné qu'aujourd'hui plus d'un écrivain prît au sérieux cette plaisanterie, qui n'est au fond qu'une critique de l'inattention et de la légèreté qu'on nous a de tout temps reprochée, et qu'il est assez naturel de porter au spectacle encore plus qu'ailleurs. Il est fort possible, sur-tout dans un temps de satiété, que bien des gens, pressés de leur plaisir, ne se rendent attentifs qu'au moment où ils l'attendent, et qu'ils regardent la nécessité d'écouter une exposition comme une épreuve et un sacrifice qu'on peut s'épargner. Mais, à quelque point qu'on soit devenu avare du temps à force d'en perdre, heureusement cette disposition n'est pas encore celle du plus grand nombre; et si elle existait, ce serait aux yeux d'un vrai poëte un

motif de plus pour redoubler d'efforts dès les premières scènes, et pour triompher de cette indifférence inattentive, au moins par l'intérêt de style, triomphe difficile, à la vérité, et qui n'est fait que pour le grand écrivain.

Malgré tout l'embarras que Crébillon a laissé dans les détails du premier acte, on sait du moins que cette même Zénobie, que depuis long-temps tout le monde croit morte, a trouvé, après diverses aventures, un asyle à la cour de Pharasmane, roi d'Ibérie, et son beau-père; qu'elle a voulu y rester inconnue; que Pharasmane veut l'épouser, sans la connaître (supposition, il faut l'avouer, qui sent un peu trop le roman); que son fils Arsame est son rival, et aimé de Zénobie, qui lui cache un amour qu'elle croit devoir combattre, quoiqu'elle puisse se croire libre par la mort de Rhadamiste, que Pharasmane, dit-on, a fait périr par la main des Arméniens, après s'être servi de la sienne pour immoler le roi d'Arménie, Mithridate: et quand Rhadamiste paraît à l'ouverture du deuxième acte, la curiosité est déja vivement excitée. Il est, comme Zénobie, inconnu dans cette cour; il a été élevé dans celle d'Arménie.

Le roi (dit-il) ne m'a point vu *dès* ma plus tendre enfance,
Et la nature en lui ne parle point assez
Pour rappeler des traits dès long-temps effacés.

Des soldats romains l'ont arraché mourant,

des mains d'un peuple furieux. Il s'est, depuis ce temps, attaché à Corbulon leur général; il ne s'est fait connaître qu'à lui; et, apprenant que Pharasmane est prêt à envahir l'Arménie, qui se trouve sans roi, il s'est fait nommer ambassadeur de Rome auprès de lui, dans le dessein de s'opposer à ses projets ambitieux. Il faut convenir encore que cette nouvelle supposition tient plus des fictions romanesques que de la vraisemblance historique. Il n'était nullement dans les mœurs de Rome de donner à un étranger le caractère d'ambassadeur, et l'on n'en connaît point d'exemple jusqu'au temps de la décadence de l'empire. Crébillon a justifié, autant qu'il le pouvait, cette démarche très-extraordinaire, en faisant dire à Rhadamiste que la politique romaine veut armer ses ressentiments contre Pharasmane.

Dans ses desseins toujours *à mon père contraire* (1),
Rome de tous ses droits m'a fait dépositaire,
Sûre, pour établir son pouvoir et le mien,
Contre un roi qu'elle craint (2) *que je n'oublîrai rien.*
. . . .
Par un don de César je suis roi d'Arménie,
Parce qu'il veut par moi (3) détruire l'Ibérie.
Les fureurs de mon père ont assez éclaté

(1) Consonnance dure.

(2) Inversion forcée et vers dur.

(3) Prosaïsme et dureté.

Pour que Rome entre nous ne craigne aucun traité.
Tels sont les hauts projets *dont sa grandeur se pique;*
Des Romains si vantés telle est la politique;
C'est ainsi qu'en perdant le père par le fils
Rome devient fatale à tous ses ennemis.

Les deux derniers vers sont vrais; mais ce qu'il vient de dire, que César l'avait fait roi d'Arménie, avertit qu'il n'en fallait pas davantage pour mettre aux mains le père et le fils. Ce moyen était en effet bien plus conforme à la politique des Romains, comme à la dignité de l'empire, que l'ambassade toujours hasardeuse du fils de Pharasmane auprès de son père. Encore une fois, ces moyens ont un air de roman; mais les situations qu'ils produisent ont la couleur tragique, et les caractères, marqués avec force, et contrastés avec art, servent à les rendre plus frappantes. La rigueur inflexible et jalouse de Pharasmane fait éclater davantage la fidélité vertueuse que lui conserve son fils Arsame, lorsqu'il se refuse à toutes les propositions séduisantes que lui fait Rhadamiste pour l'attirer au parti des Romains, et que tout l'amour qu'il a pour Zénobie et tout ce qu'il peut craindre d'un rival aussi cruel que l'est son père ne peut ébranler son attachement à ses devoirs de sujet et de fils. D'un autre côté, cette même rigueur de Pharasmane, toujours tyran pour ses enfants, et tyran même dans son amour pour Zénobie, excuse suffisamment la démarche que se permet Arsame, qui s'adresse à l'ambas-

sadeur de Rome pour remettre Zénobie sous la protection des Romains, et la dérober aux poursuites du roi d'Ibérie. La jalousie forcenée de Rhadamiste, la violence de son caractère, ses fureurs, qui ne respectent pas le sang le plus cher et le plus sacré, rendent plus intéressante la vertu courageuse de Zénobie, qui ne balance pas un moment à se remettre entre les mains d'un époux si formidable, et qui ose le faire arbitre de son sort après avoir osé lui avouer qu'elle a été sensible aux vertus et à l'amour d'Arsame. Toutes ces conceptions sont justes, nobles et dramatiques.

Déterminé à combattre l'injustice par-tout où je la rencontre, je ne puis m'empêcher de relever un jugement bien singulier dans un homme qui avait autant d'esprit que Dufresny, sur ce rôle de Rhadamiste, admiré de tous les connaisseurs, et qui est sans contredit ce que l'auteur a produit de plus beau. On trouve dans les œuvres de ce comique ingénieux une critique du chef-d'œuvre de Crébillon, où il regarde comme démontré que *le caractère de Rhadamiste n'est point propre au théâtre, parce qu'il est bizarrement composé de grands remords et de grands crimes.* Voilà une étrange contre-vérité. D'abord, ce composé de grands remords et de grands crimes n'est point du tout *bizarre;* il est dans la nature, et de plus il est éminemment dans la nature théâtrale. Cette lourde méprise de Dufresny, et l'arrêt que

l'Académie prononça, dans le temps du *Cid*, que l'amour de Chimène péchait contre les bienséances du théâtre, prouvent combien il faut de temps pour établir la vraie théorie des arts de l'imagination, et combien des hommes, d'ailleurs éclairés et sans passion, sont encore exposés à s'y méprendre.

Quelle attente n'excite pas en nous la première vue d'un homme qui a été capable de plonger un poignard dans le sein d'une femme adorée plutôt que de la laisser au pouvoir d'un rival! Et cette attente, il la remplit dès qu'il paraît. A l'ouverture du second acte, il effraie par ses fureurs, et intéresse par ses remords : le tableau qu'il trace lui-même de l'action terrible et furieuse qu'il a commise montre en même temps tout ce qui peut l'excuser, et inspire plus de pitié que d'horreur.

Tu sais tout ce qu'a fait cette main criminelle;
Tu vis comme aux autels un peuple mutiné
Me ravit le bonheur qui m'était destiné;
Et, malgré les périls qui menaçaient ma vie,
Tu sais comme à leurs yeux j'enlevai Zénobie.
Inutiles efforts! je fuyais vainement.
Peins-toi mon désespoir dans ce fatal moment:
Je voulus m'immoler; mais Zénobie en larmes,
Arrosant de ses pleurs mes parricides armes,
Vingt fois, pour me fléchir embrassant mes genoux,
Me dit ce que l'amour inspire de plus doux.
Hiéron, quel objet pour mon ame éperdue!

Jamais rien de si beau ne s'offrit à ma vue.
Tant d'attraits cependant, loin d'attendrir mon cœur,
Ne firent qu'augmenter ma jalouse fureur.
Quoi, dis-je en frémissant, la mort que je m'apprête
Va donc à Tiridate assurer sa conquête!

Ce n'est point là un scélérat froidement atroce: c'est un homme en qui tous les sentiments sont extrêmes, qui aime avec fureur, dont la passion est une espèce de fièvre ardente qui lui ôte la raison; enfin, que le péril affreux où il se trouve, toutes les circonstances qui l'accompagnent, toutes les noires pensées qui doivent l'assaillir, ont jeté dans un égarement qui nous fait regarder comme involontaire tout ce qu'il a pu alors attenter. L'état où il a été depuis ce jour, les larmes amères qu'il verse, les regrets qu'il traîne par-tout avec lui; en un mot, tout ce qui précède son récit nous a déja disposés à le plaindre. Ses premières paroles nous le font connaître tout entier :

Hiéron, plût aux dieux que la main ennemie
Qui me ravit le sceptre eût terminé ma vie!
Mais le ciel m'a laissé, pour prix de ma fureur,
Des jours qu'il a tissus de tristesse et d'horreur.
Loin de faire éclater ton zèle ni ta joie
Pour un roi malheureux que le sort te renvoie,
Ne me regarde plus que comme un furieux,
Trop digne du courroux des hommes et des dieux,
Qu'a proscrit dès long-temps la vengeance céleste;
De crimes, de remords assemblage funeste;
Indigne de la vie et de ton amitié;

Objet digne d'horreur, mais digne de pitié;
Traître envers la nature, envers l'amour perfide;
Usurpateur, ingrat, parjure, parricide.
Sans les remords affreux qui déchirent mon cœur,
Hiéron, j'oublîrais qu'il est un ciel vengeur.

Plus un coupable s'accuse, plus il obtient de compassion et d'indulgence. Ce n'est pas que les grandes passions justifient les grands crimes; et ceux qui ont prétendu tirer ce résulat de la morale du théâtre l'ont évidemment calomniée, car les hommes rassemblés ne supporteraient nulle part l'apologie du crime (1). Si les passions violentes qui le font commettre sont théâtrales en ce qu'elles nous arrachent de la pitié, elles sont instructives en nous faisant voir jusqu'où elles peuvent conduire ceux qui s'y abandonnent; et s'il est de la justice naturelle de plaindre celui qu'elles ont égaré et qui se reproche ses fautes, et de n'avoir que de l'horreur pour la perversité tranquille et réfléchie, il est de notre raison de considérer avec effroi que les faiblesses

(1) Qu'on n'oppose point à ce principe les exemples journaliers et sans nombre qu'a donnés la révolution française, où le crime était, non pas justifié, mais consacré dans de nombreuses assemblées, et au théâtre, et par-tout ailleurs. D'abord, cette exception a été et devait être unique, comme je l'ai fait voir en plus d'un endroit. De plus, l'applaudissement donné au crime en principe l'était toujours par ses auteurs ou ses complices, et la crainte faisait taire tous les autres.

du cœur et l'impétuosité du caractère peuvent quelquefois mener au même résultat que la méchanceté et la scélératesse, et ne laisser entre l'homme passionné et le méchant, entre le coupable et le pervers, d'autre différence que le remords.

Hiéron demande à Rhadamiste quels sont ses desseins, et ce qu'il veut faire à la cour de Pharasmane. Sa réponse, à quelques vers près, est d'une beauté remarquable.

Dans l'état où je suis me connais-je moi-même?
Mon cœur, *de soins divers sans cesse combattu* (1),
Ennemi du forfait, sans aimer la vertu,
D'un amour malheureux déplorable victime,
S'abandonne au remords sans renoncer au crime.
Je cède au repentir, mais sans en profiter (2),
Et je ne me connais (3) que pour me détester.
Dans ce cruel séjour sais-je ce qui m'entraîne?
Si c'est le désespoir, ou l'amour, ou la haine?
J'ai perdu Zénobie: après ce coup affreux,
Peux-tu me demander encor ce que je veux?
Désespéré, proscrit, abhorrant la lumière,
Je voudrais me venger de la nature entière.
Je ne sais quel poison se répand dans mon cœur,
Mais, jusqu'à mes remords, tout y devient fureur.

---

(1) Vers trop faible pour la situation : des *soins !*

(2) Répétition du vers précédent.

(3) Il a dit plus haut, *me connais-je moi-même?* Il y a ici une contradiction au moins apparente; elle est plus dans les mots que dans les idées.

S'il y a quelques fautes dans les premiers vers, ces six derniers en rachèteraient de bien plus grandes. Je n'en connais point de plus profondément sentis, de plus fortement exprimés, qui aient plus de cette beauté tragique que l'on sent beaucoup mieux que l'on ne peut l'expliquer. Je ne sais si c'est là ce que Dufresny appelait de la *bizarrerie;* mais il y a ici autant de vérité que d'énergie. Pour saisir mieux l'un et l'autre, il faut entendre le reste du morceau :

Je viens ici chercher l'auteur de ma misère,
Et la nature en vain me dit que c'est mon père.
Mais c'est peut-être ici que le ciel irrité
Veut se justifier de trop d'impunité;
C'est ici que m'attend le trait inévitable
Suspendu trop long-temps sur ma tête coupable :
Et plût aux dieux cruels que ce trait suspendu
Ne fût pas en effet plus long-temps attendu!

Qu'on se souvienne que Rhadamiste a trempé ses mains dans le sang d'une femme qu'il idolâtrait et qu'il idolâtre encore; qu'il l'a perdue au moment où il allait la posséder, et l'a perdue par un emportement barbare; qu'auparavant il avait fait périr le père de sa maîtresse, après avoir promis de l'épargner, et qu'il n'avait pu lui pardonner d'avoir voulu lui ôter Zénobie pour la donner à un autre; que la première cause de tous ses malheurs a été la perfide ambition de Pharasmane, qui avait pris les armes contre son

frère, contre ce même Mithridate qui avait élevé son fils, et lui avait promis Zénobie. Toutes ses infortunes lui viennent donc de ce qui devait lui être le plus cher, et, ce qui est encore pis, de lui-même. Il a cherché à mourir; mais, percé de coups, il a été secouru par un guerrier généreux, par Corbulon, qui l'a rendu à la vie. Est-il étonnant que cet homme bouillant, emporté, implacable, long-temps tourmenté par la fortune et par son propre cœur, par le souvenir de crimes qu'il ne peut réparer, et d'injures dont il voudrait se venger, soit livré sans cesse à des transports douloureux, ou à cette fureur sombre, à cette rage aveugle qui ne sait où se prendre et veut se prendre à tout? Dans cette situation, tout ce qui se passe au fond de son cœur est un orage continuel, toutes ses pensées sont funestes, tous ses désirs sont des vengeances, tous ses cris sont des menaces; et tout s'explique par ces deux vers si simples, mais sublimes de vérité :

J'ai perdu Zénobie : après ce coup affreux,
Peux-tu me demander encor ce que je veux?

Ce qu'il veut?

Il voudrait se venger de la nature entière.

Son ame, qui est malade et ulcérée, mais qui n'est ni flétrie ni perverse, est susceptible de remords :

Mais jusques aux remords, tout y devient fureur.

On sent qu'il dit vrai, lorsqu'en parlant de son repentir il ne renonce pas au crime; on sent que, si l'occasion de se venger se présente à lui, il peut le commettre encore. Que ne promet pas un semblable personnage, annoncé ainsi dès la première scène? De quoi ne sera-t-il pas capable? Lui-même désire que la justice céleste le prévienne : il se résigne au châtiment. Nous savons qu'il va revoir Zénobie, et que son père est son rival. Il a dit :

Et la nature en vain me dit que c'est mon père.

Et ce vers qui fait frémir, cette expression d'une rage concentrée ne peut se pardonner qu'à l'état épouvantable où nous le voyons, à ce qu'il a souffert, à l'horreur qu'il a de lui-même. Certes ce n'est pas là un rôle *bizarre :* il ne ressemble, il est vrai, à rien de ce que l'on connaissait au théâtre; mais il ressemble à la nature, telle que le génie la conçoit dans ce qu'elle a de plus effrayant, de plus malheureux; et quand nous aurons vu tout ce qu'il produit, il faudra dire, en rendant au poëte un hommage légitime : Cet ouvrage est le seul monument qui doive consacrer son nom; mais (à commencer du second acte) qu'il est beau! qu'il est vigoureux! qu'il est neuf! qu'il est tragique!

La scène du second acte entre Pharasmane et Rhadamiste est noble, animée, imposante : l'entrevue de ces deux personnages nous attache

déja fortement, et tient tout ce que leur caractère annonçait. Celui du roi d'Ibérie est tracé, il est vrai, sur Mithridate; il a la même haine pour les Romains, ce même orgueil indomptable, cette même dureté jalouse qui le fait redouter de ses fils; mais, selon Voltaire lui-même, qui n'est pas porté à flatter Crébillon, le rôle de Pharasmane, s'il n'est pas aussi bien écrit, est plus fier et plus tragique. J'ajouterai que ce rôle étincelle de traits sublimes, particulièrement dans cette scène, et que la diction, moins incorrecte qu'ailleurs, souvent joint l'énergie des figures à celle des pensées, et ne laisse alors rien à désirer pour l'élégance.

Ce peuple triomphant n'a point vu mes images,
A la suite d'un char, en butte à ses outrages.
La honte que sur lui répandent mes exploits,
D'un airain orgueilleux a bien vengé les rois.

Les rois vengés d'un airain orgueilleux sont d'une bien belle poésie, et je ne crois pas que Racine lui-même eût pu mieux dire. Il semble que Crébillon ait voulu ici lutter contre ces beaux vers de Mithridate:

Tandis que l'ennemi, par ma fuite trompé,
Tenait après son char un vain peuple occupé,
Et gravant en airain ses frêles avantages,
De mes états conquis enchaînait les images, etc.

Si l'on veut comparer ces deux morceaux, peut-être trouvera-t-on dans celui de Racine un plus

grand éclat d'expression. Il n'y a rien de plus brillant que ce contraste ingénieux, cette idée éclatante, des *frêles avantages gravés en airain*; rien de plus heureusement figuré que ce peuple qui *enchaîne les images des états conquis :* pour tout dire, en un mot, c'est la langue de Racine. Mais ces rois *vengés d'un airain orgueilleux* semblent d'un coloris plus mâle, peut-être parce que l'indignation a plus de force que le mépris. Les vers suivants sont d'une touche entièrement originale :

Est-ce la guerre enfin que Néron me déclare?
Qu'il ne s'y trompe point : la pompe de ces lieux,
Vous le voyez assez, n'éblouit point les yeux;
Jusques aux courtisans qui me rendent hommage,
Mon palais, tout ici n'a qu'un faste sauvage.
La nature, marâtre en ces affreux climats,
Ne produit, au lieu d'or, que du fer, des soldats;
Son sein tout hérissé n'offre aux désirs de l'homme
Rien qui puisse tenter l'avarice de Rome.

Ces vers sont un chef-d'œuvre d'énergie, et cette belle scène ne pouvait pas être mieux terminée que par ces deux vers :

Retournez, dès ce jour, apprendre à Corbulon
Comme on reçoit ici les ordres de Néron.

Mais ce qui me paraît le plus admirable dans cette même scène, c'est le moment où Rhadamiste, entendant Pharasmane réclamer le droit

de succession au trône d'Arménie après son frère et son fils, s'écrie impétueusement :

Quoi, vous, seigneur, qui seul causâtes leur ruine !
Ah ! doit-on hériter de ceux qu'on assassine ?

Avec quel plaisir nous voyons Rhadamiste, qui s'est caché jusque-là sous l'extérieur et le langage d'un ambassadeur, paraître tout à coup sous ses propres traits ! Comme la nature est peinte ici ! Comme elle arrache violemment le masque qui la couvre ! Et pour cela, deux vers ont suffi à l'art du poëte. C'est là sans doute le premier mérite dramatique.

Au troisième acte, les personnages continuent d'être en situation et en contraste. Celui que j'ai déja indiqué entre Arsame et Rhadamiste est principalement développé dans l'entrevue des deux frères. A peine Arsame a-t-il fait entendre qu'il a besoin de secours contre les cruautés de Pharasmane, et qu'il sollicite une grace, que le fougueux Rhadamiste, qui déja croit avoir un complice, s'empresse de lui dire :

Quels que soient vos desseins, vous pouvez sans effroi,
Sûr d'un appui sacré, vous confier à moi.
Plus indigné que vous contre un barbare père,
Je sens, à son nom seul, redoubler ma colère.
Touché de vos vertus, et tout entier à vous,
Sans savoir vos malheurs, je les partage tous :
Vous calmeriez bientôt la douleur qui vous presse,
Si vous saviez pour vous jusqu'où je m'intéresse.

Parlez, prince. Faut-il contre un père inhumain
Armer avec éclat tout l'empire romain?
Soyez sûr qu'avec vous mon cœur d'intelligence
Ne respire aujourd'hui qu'une même vengeance.
S'il ne faut qu'attirer Corbulon en ces lieux,
Quels que soient vos projets, j'ose attester les dieux
Que nous aurons bientôt satisfait votre envie,
Fallût-il pour vous seul conquérir l'Arménie.

ARSAME.

Que me proposez-vous? Quels conseils! Ah! seigneur,
Que vous pénétrez mal dans le fond de mon cœur!
Qui? moi! que, trahissant mon père et ma patrie,
J'attire les Romains au sein de l'Ibérie!
Ah! si jusqu'à ce point il faut trahir ma foi,
Que Rome en ce moment n'attende rien de moi.
Je n'en exige rien, dès qu'il faut par un crime
Acheter un bienfait que j'ai cru légitime;
Et je vois bien, seigneur, qu'il me faut aujourd'hui,
Pour des infortunés chercher un autre appui.
Je croyais, ébloui de ses titres suprêmes,
Rome utile aux mortels autant que les dieux mêmes;
Et, pour en obtenir un secours généreux,
J'ai cru qu'il suffisait que l'on fût malheureux.
J'ose le croire encore, etc.

Ce langage, qui est d'une noblesse intéressante, sans morgue, sans amertume, est celui qui devait caractériser la vertu douce et l'ame pure et sensible d'Arsame. Sa conduite y est conforme en tout : il ne veut que soustraire une femme infortunée à la violence odieuse que Pharasmane veut exercer contre elle; et, quoique lui-même

en soit amoureux, il consent à s'en priver pour lui assurer la protection des Romains. Rhadamiste y souscrit volontiers; mais il fait encore de nouvelles tentatives sur la fidélité d'Arsame; et ce qui commence à les justifier assez, c'est qu'elles semblent l'effet de la tendresse fraternelle, sentiment qui répand un nouvel intérêt sur cette scène, et qui, nous faisant voir que Rhadamiste n'est point insensible aux impressions de la nature, prépare la conduite que nous lui verrons tenir avec son père à la fin du cinquième acte. Il exhorte donc Arsame à ne point se séparer de ce qu'il aime :

Daignez me confier et son sort et le vôtre;
Dans un asyle sûr suivez-moi l'un et l'autre :
Sensible à ses malheurs, je ne puis sans effroi
Abandonner Arsame aux fureurs de son roi.
Prince, vous dédaignez un conseil qui vous blesse;
Mais si vous connaissiez celui qui vous en presse...

L'incorruptible Arsame l'interrompt, et lui annonce que cette étrangère va venir le trouver, qu'elle a quelque secret à lui confier. On ne pouvait amener plus naturellement une scène dont la seule attente excite déja un vif intérêt, et depuis le commencement du second acte jusqu'à la fin de la pièce, les situations, la conduite, les caractères, l'entente des scènes, tout est dans les vrais principes, tout respire le génie du théâtre.

Voltaire fait ici une critique qui, si j'ose le

dire, ne me paraît nullement fondée. Il cite ces deux vers que dit Rhadamiste à Hiéron dans la scène qui suit son entretien avec son frère :

D'ailleurs, pour l'enlever, ne me suffit-il pas
Que mon père cruel brûle pour ses appas?

Et là-dessus il s'écrie : « Quoi, il enlève une femme, « uniquement parce que son père en est amou-« reux! D'ailleurs, comment ne voit-il pas qu'on « la reprendra aisément de ses mains? Quel am-« bassadeur a jamais fait une telle folie! Rhada-« miste peut-il heurter ainsi les premiers prin-« cipes de la raison? »

D'abord il ne faut pas juger la conduite d'un personnage sur deux vers isolés. Si Rhadamiste n'énonçait pas d'autres motifs, s'il ne pouvait pas en avoir d'autres, l'observation de Voltaire pourrait avoir quelque fondement; mais qu'on entende Rhadamiste, et qu'on suive toute la pièce, on sentira, je crois, qu'il n'y a ici aucun reproche à faire au poëte. Rhadamiste dit, en parlant d'Isménie (c'est le nom que Zénobie a pris) :

Elle peut servir à mes desseins;
Elle est d'un sang, dit-on, allié des Romains.
Pourrais-je refuser à mon malheureux frère
Un secours qui commence à me la rendre chère?
D'ailleurs, pour l'enlever, ne me suffit-il pas
Que mon père cruel brûle pour ses appas?

Qui ne voit que ces deux derniers vers ne sont

que le mouvement d'une ame irritée, très-bien placés dans la bouche d'un homme tel que Rhadamiste; et que sa conduite est d'ailleurs conforme en tout à l'objet de son ambassade et aux vues qui doivent l'occuper? Pourquoi les Romains l'ont-ils envoyé? N'est-ce pas pour brouiller tout à la cour de Pharasmane, autant qu'il le pourra? Et, dans cette vue, peut-il faire mieux que d'armer le père et le fils l'un contre l'autre? Peut-il y réussir mieux qu'en favorisant l'évasion d'Isménie? N'est-il pas très-vraisemblable que Pharasmane n'en sera que plus irrité contre Arsame? Et si quelque chose peut conduire le fils à des extrémités auxquelles il répugne, n'est-ce pas la violence où le père peut se porter? De plus, Isménie ne sera-t-elle pas une espèce d'otage entre les mains de Rhadamiste? Il le dit expressément:

C'est un garant pour moi.

La démarche qu'il fait n'est donc rien moins qu'une *folie*. Elle s'accorde à la fois et avec sa politique et avec ses passions. « Mais comment ne « voit-il pas qu'on la reprendra aisément de ses « mains? » Pourquoi donc verrait-il cela si clairement? Sans doute il n'est pas en état de l'enlever à force ouverte. Mais Isménie n'est point gardée; elle est libre; elle projette de s'échapper pendant la nuit avec une escorte de Romains. Est-il donc impossible qu'avant que sa fuite soit découverte elle ait gagné assez d'avance pour

atteindre les frontières du petit royaume d'Ibérie, et se trouver en sûreté? Il y a des exemples sans nombre de pareilles évasions, et même de beaucoup plus difficiles, heureusement exécutées. Je ne vois pas ce qu'on peut répondre à des raisons si plausibles : je les aurais proposées à Voltaire lui-même, si j'avais eu à écrire cet ouvrage sous ses yeux; et j'ai osé plus d'une fois, de son vivant, combattre son opinion, soit de vive voix, soit par écrit, parce qu'à mes yeux aucune autorité, aucune considération, ne doit prescrire contre la vérité et la justice.

Nous voici arrivés à cette reconnaissance, l'une des plus belles sans contredit, et peut-être la plus belle qu'il y ait au théâtre. Il suffit, pour l'apprécier, de se rappeler tout ce qui la précède, et dans quelle situation les deux époux paraissent l'un devant l'autre. L'exécution en est digne; car ce n'est pas au milieu d'une foule de vers d'un pathétique vrai, de l'expression la plus vive et la plus forte, qu'on peut faire attention à quelques vers négligés. La saine critique est inséparable de la sensibilité : l'une ne contredit jamais l'autre; et quand la critique condamne, c'est que la sensibilité n'est pas là pour la désarmer. Mais comme elle domine dans cette scène! Rhadamiste s'étonne que son épouse puisse s'attendrir pour lui :

O de mon désespoir victime trop aimable!

Que tout ce que je vois rend votre époux coupable!
Quoi, vous versez des pleurs!

ZÉNOBIE.

Malheureuse! Et comment
N'en répandrais-je pas dans ce fatal moment!
Ah, cruel! plût aux dieux que ta main ennemie
N'eût jamais attenté qu'aux jours de Zénobie!
Le cœur, à ton aspect, désarmé de courroux,
Je ferais mon bonheur de revoir mon époux,
Et l'amour, s'honorant de ta fureur jalouse,
Dans tes bras avec joie eût remis ton épouse.
Ne crois pas cependant que, pour toi sans pitié,
Je puisse te revoir avec inimitié.

Et l'amour, s'honorant de ta fureur jalouse, etc.

Que cette expression est belle! Elle contient, sans le développer, un sentiment qui est au fond du cœur de toutes les femmes sensibles, et qui les dispose à pardonner tout ce qui n'a eu pour principe qu'un excès d'amour.

RHADAMISTE.

Quoi! Loin de m'accabler, grands dieux, c'est Zénobie
Qui craint de me haïr, et qui s'en justifie!
Ah! punis-moi plutôt : ta funeste bonté,
Même en me pardonnant, tient de ma cruauté.
N'épargne point mon sang, cher objet que j'adore;
Prive-moi du bonheur de te revoir encore.
Faut-il, pour t'en presser, embrasser tes genoux?
Songe au prix de quel sang je devins ton époux :
Jusques à mon amour, tout veut que je périsse.

Laisser le crime en paix, c'est s'en rendre complice;
Frappe: mais souviens-toi que, malgré ma fureur,
Tu ne sortis jamais un moment de mon cœur;
Que, si le repentir tenait lieu d'innocence,
Je n'exciterais plus ni haine ni vengeance;
Que, malgré le courroux qui te doit animer,
Ma plus grande fureur fut celle de t'aimer.

ZÉNOBIE.

Lève-toi, c'en est trop: puisque je te pardonne,
Que servent les regrets où ton cœur s'abandonne?
Va, ce n'est pas à nous que les dieux ont remis
Le pouvoir de punir de si chers ennemis.
Nomme-moi les climats où tu souhaites vivre;
Parle, dès ce moment je suis prête à te suivre:
Sûre que les remords qui saisissent ton cœur
Naissent de ta vertu plus que de ton malheur.
Heureuse si pour toi les soins de Zénobie
Pouvaient un jour servir d'exemple à l'Arménie,
La rendre, comme moi, soumise à ton pouvoir,
Et l'instruire du moins à suivre son devoir!

RHADAMISTE.

Juste ciel! se peut-il que des nœuds légitimes
Avec tant de vertus unissent tant de crimes!
Que l'hymen associe au sort d'un furieux
Ce que de plus parfait firent naître les dieux!
Quoi, tu peux me revoir sans que la mort d'un père,
Sans que mes cruautés, ni l'amour de mon frère,
Ce prince, cet amant, si grand, si généreux,
Te fassent détester un époux malheureux?
Et je puis me flatter qu'insensible à sa flamme,
Tu dédaignes les vœux du vertueux Arsame?

Que dis-je? Trop heureux que pour moi, dans ce jour,
Le devoir dans ton cœur me tienne lieu d'amour.

ZÉNOBIE.

Calme les vains soupçons dont ton ame est saisie,
Ou cache-m'en du moins l'indigne jalousie,
Et souviens-toi qu'un cœur qui peut te pardonner,
Est un cœur que, sans crime, on ne peut soupçonner.

RHADAMISTE.

Pardonne, chère épouse, à mon amour funeste;
Pardonne des soupçons que tout mon cœur déteste:
Plus ton barbare époux est indigne de toi,
Moins tu dois t'offenser de son injuste effroi.
Rends-moi ton cœur, ta main, ma chère Zénobie,
Et daigne, dès ce jour, me suivre en Arménie:
César m'en a fait roi; viens me voir désormais,
A force de vertus, effacer mes forfaits.
Hiéron est ici: c'est un sujet fidèle;
Nous pouvons confier notre fuite à son zèle.
Aussitôt que la nuit aura voilé les cieux,
Sûre de me revoir, viens m'attendre en ces lieux.
Adieu: n'attendons pas qu'un ennemi barbare,
Quand le ciel nous rejoint, pour jamais nous sépare.
Dieux, qui me la rendez pour combler mes souhaits,
Daignez me faire un cœur digne de vos bienfaits!

La chaleur continue de ce rôle de Rhadamiste, les reproches qu'il se fait, ses transports aux pieds de Zénobie, et la jalousie qu'il ne peut cacher au milieu de son ivresse, l'indulgente vertu de son épouse, l'attendrissement qu'elle lui montre, la dignité de ton et de sentiment qu'elle

oppose à ses soupçons, tout concourt à placer cette scène au rang des plus belles et des plus théâtrales que nous connaissions. Tout cet ouvrage, et particulièrement le rôle de Rhadamiste, est pénétré de l'esprit de la tragédie.

Il se présente ici une observation importante. Remarquez que dans cette scène, et dans les autres morceaux que j'ai cités ou que je citerai comme les meilleurs, la diction n'est point au-dessous des sentiments et des idées; qu'elle n'offre que très-peu de fautes, et des fautes très-légères. C'est une nouvelle preuve de cette vérité que j'ai déja établie ailleurs, et que tout sert à confirmer, qu'en général il existe un rapport naturel et presque infaillible entre la manière de penser et de sentir, et celle de s'exprimer; que l'une dépend beaucoup de l'autre, et qu'il est rare que cette dépendance n'ait pas un effet sensible. J'ai observé, après Voltaire, que tous les endroits où Corneille a le mieux pensé et le mieux senti sont aussi ceux où il a le mieux écrit. C'est donc à tort que l'on a voulu tant de fois faire du talent d'écrire une faculté distincte et séparée des autres, sur-tout dans les poëtes; que l'on a voulu nous faire croire que, dans les mauvaises pièces de Corneille ou dans les mauvais endroits de ses meilleures pièces, il ne manque qu'une versification plus soignée. A l'examen, cette assertion se trouverait fausse, et ceux qui l'ont renouvelée à propos de Crébillon,

ou se sont trompés de même, ou voulaient tromper. A les entendre, le style d'*Atrée*, d'*Électre*, de *Sémiramis*, de *Xercès*, de *Pyrrhus*, de *Catilina*, n'aurait besoin que de plus d'élégance; et ils ne songent pas que le style comprend les sentiments et les pensées, et que dans toutes ces pièces, comme dans celles où Corneille a été si inférieur à lui-même, les sentiments et les pensées ne valent pas mieux que les vers. Sans doute la diction est plus ou moins élégante, plus ou moins poétique, plus ou moins travaillée dans tel ou tel écrivain; elle a dans chacun d'eux un différent caractère, et ce caractère même est relatif à celui de leur talent. Mais généralement l'homme qui écrit mal a mal pensé; et ce qu'on voudrait faire passer pour un simple défaut de goût dans le style est un défaut dans l'esprit, est un manque de justesse, de netteté, de vérité, de force dans les idées et dans les sentiments. Pourquoi Racine est-il celui des modernes qui a le mieux fait des vers? Est-ce seulement parce qu'ils sont très-bien tournés? C'est parce que toutes les idées sont justes et les sentiments vrais. Pourquoi Crébillon, dans les belles scènes de *Rhadamiste* et dans quelques morceaux d'*Électre*, a-t-il le même mérite, quoique avec beaucoup moins d'élégance? C'est qu'alors il a bien conçu, bien pensé, bien senti; et si dans ses autres ouvrages son style est continuellement mauvais, on ne peut pas dire qu'il y aît montré aucune autre

espèce de talent. Celui qu'il avait reçu de la nature s'est arrêté à *Rhadamiste*, et n'a pas été au-delà : il a eu quelques éclairs dans *Idoménée* et dans *Atrée*, des moments lumineux dans *Électre*, et un beau jour dans *Rhadamiste*.

Rien, à mon gré, ne lui fait plus d'honneur que d'avoir soutenu son quatrième acte après le grand effet du troisième; et c'est dans le caractère de Rhadamiste et dans celui de Zénobie qu'il a trouvé ses ressources. La scène entre cette princesse et Arsame est un peu faible, il est vrai, et trop sur le ton élégiaque; mais l'auteur se relève bien dans la suivante lorsque Rhadamiste, après cette reconnaissance si vive et si tendre, se laisse emporter à de nouveaux accès de jalousie en voyant Arsame avec Zénobie, et sur-tout en apprenant qu'elle lui a confié le secret de son sort :

Qui peut à son secret devenir infidèle
Ne peut, quoi qu'il en soit, n'être point criminelle.
Je connais, il est vrai, toute votre vertu;
Mais mon cœur de soupçons n'est pas moins combattu.

ARSAME.

Quoi! la noire fureur de votre jalousie,
Seigneur, s'étend aussi *jusques à Zénobie* (1)?

---

(1) *Jusques à Zé...* est une cacophonie très-désagréable. Il était très-facile de mettre *jusque sur Zénobie*. Ce vers, si aisé à corriger, suffirait pour faire voir combien Crébillon avait l'oreille peu sensible à l'harmonie, et en était peu occupé.

Pouvez-vous offenser...

ZÉNOBIE.

Laissez agir, seigneur,
Des soupçons, en effet, si dignes de son cœur.
Vous ne connaissez pas l'époux de Zénobie...

Elle lui rappelle, avec toutes les bienséances convenables, tous les droits qu'elle avait d'écouter le choix de son cœur, et finit par un mouvement aussi noble qu'il était neuf au théâtre. Elle a dit qu'en se faisant connaître au prince elle n'avait eu d'autre dessein que de le guérir d'un amour sans espérance; elle continue ainsi:

Mais, puisqu'à tes soupçons tu veux t'abandonner,
Connais donc tout ce cœur que tu peux soupçonner.
Je vais par un seul trait te le faire connaître,
Et de mon sort après je te laisse le maître.
Ton frère me fut cher; je ne le puis nier;
Je ne cherche pas même à m'en justifier.
Mais, malgré son amour, ce prince qui l'ignore,
Sans tes lâches soupçons, l'ignorerait encore.
(*à Arsame.*)
Prince, après cet aveu, je ne vous dis plus rien.
Vous connaissez assez (1) un cœur comme le mien,
Pour croire que sur lui l'amour ait quelque empire:

(1) Autre preuve de l'incroyable inattention de l'auteur sur la langue et la diction. *Vous connaissez assez* dit tout le contraire de ce qu'il veut dire. Il fallait *vous connaissez trop bien*. Le sens est si clair, qu'on ne prend pas garde au contresens qui est dans les termes.

Mon époux est vivant, ainsi ma flamme expire.
Cessez donc d'écouter un amour odieux,
Et sur-tout gardez-vous de paraître à mes yeux.
(*à Rhadamiste.*)
Pour toi, dès que la nuit pourra me le permettre,
Dans tes mains, en ces lieux, je viendrai me remettre.
Je connais la fureur de tes soupçons jaloux,
Mais j'ai trop de vertu pour craindre mon époux.

Cette scène est comparable à celle de Pauline et de Sévère, pour cette dignité modeste que peut mettre une femme vertueuse dans l'aveu de sa sensibilité. J'avouerai que j'avais d'abord cru trouver un défaut de vérité dans ces mots :

Ainsi ma flamme expire.

En effet, il n'est pas vrai que l'amour *expire ainsi* au premier ordre de la vertu, et il semble qu'elle aurait dû dire seulement que désormais elle est rendue tout entière à son devoir. Mais, en y réfléchissant, j'ai vu qu'après l'aveu qu'elle vient de faire devant Arsame et Rhadamiste elle ne pouvait pas énoncer trop formellement tout ce qui pouvait ôter à l'un toute espérance et à l'autre toute défiance; et par conséquent elle peut aller un peu au-delà de l'exacte vérité, et parler de la victoire qu'avec le temps elle remportera sur elle-même, comme si elle était déja remportée. Que de nuances à observer dans les convenances dramatiques! Et combien il faut y réfléchir avant d'asseoir un jugement?

6.

Le cinquième acte a essuyé des critiques, et même très-spécieuses. Arsame, arrêté à la fin du quatrième, par ordre de son père, pour avoir eu avec l'ambassadeur romain une conversation secrète qui doit en effet être suspecte à Pharasmane, est amené devant lui, et traité comme un criminel. L'implacable roi des Ibères s'écrie dans son courroux :

Grands dieux! qui connaissez ma haine et mes desseins,
Ai-je pu mettre au jour un ami des Romains?

Il presse son fils de lui expliquer le motif de cet entretien, et Arsame, qui a les plus fortes raisons pour ne le pas révéler, semble convaincu par le silence qu'il s'obstine à garder sur ce mystère; ce qui forme encore une situation. L'on vient dire au roi que l'ambassadeur de Rome et celui d'Arménie enlèvent Isménie du palais, et que la garde est à leur poursuite. Pharasmane, furieux, veut sortir avec sa suite pour se faire justice de cette trahison, et le premier mouvement d'Arsame est de l'arrêter. Il frémit, ainsi que le spectateur, en songeant que le père va, selon toutes les apparences, faire périr son fils qu'il ne connaît pas :

Je ne vous quitte point, en dussé-je périr.
Eh bien! écoutez-moi, je vais tout découvrir :
Ce n'est pas un Romain que vous allez poursuivre;
Loin qu'à votre courroux sa naissance le livre,
Du plus illustre sang il a reçu le jour,

Et d'un sang respecté, même dans cette cour;
De vos propres regrets sa mort serait suivie;
Ce ravisseur, enfin, est l'époux d'Isménie...
C'est...

PHARASMANE *l'interrompt brusquement.*

Achève, imposteur : par de lâches détours
Crois-tu de ma fureur *interrompre le cours?*

ARSAME.

Ah! permettez du moins, seigneur, que je vous suive;
Je m'engage à vous rendre ici votre captive.

PHARASMANE.

Retire-toi, perfide, et ne réplique pas.
(*aux gardes.*)
Mitrane, qu'on l'arrête. Et vous, suivez mes pas.

On a objecté, et cette remarque se présente d'elle-même, qu'Arsame devait lui dire : Arrêtez, c'est votre fils que vous allez frapper. Voltaire a insisté plus que personne sur cette critique, qui même, chez lui, devient outrée. « Arsame, dit-il, « voyant son frère Rhadamiste en péril, et pou- « vant le sauver d'un mot, ne révèle point à Pha- « rasmane que Rhadamiste est son fils. Il n'a qu'à « parler pour prévenir un parricide, nulle *rai-* « *son ne le retient;* cependant il se tait. L'auteur « le fait persister une scène entière dans un si- « lence condamnable, uniquement pour ména- « ger à la fin une surprise qui devient puérile, « parce qu'elle n'est nullement vraisemblable. » Certainement l'objection est pressante, et n'est

pas sans fondement : cependant examinons tout. Est-il bien vrai que *nulle raison ne retienne* Arsame? Pharasmane a voulu autrefois la mort de ce fils, et croit même avoir réussi dans ce cruel dessein. Ce n'est donc pas un homme incapable de verser le sang de ses enfants; et sur-tout ce n'est pas dans le moment où Rhadamiste est si coupable envers lui, comme ami des Romains et comme ravisseur d'Isménie, que ce monarque sanguinaire et jaloux sera porté à l'épargner. Aussi Arsame dit-il un moment après :

Mais je devais parler : le nom de fils peut-être...
Hélas! que m'eût servi de le faire connaître?
Loin que ce nom si doux eût fléchi le cruel,
Il n'eût fait que le rendre encor plus criminel.

C'est une preuve que l'auteur a senti l'objection, et que du moins il ne manquait pas tout-à-fait de réponse. Mais accordons que le premier mouvement de la nature eût dû être le plus fort, et qu'Arsame eût mieux fait de parler : tout considéré, je crois qu'il faudra convenir que c'est ici une de ces occasions où, de deux partis que peut prendre le poëte, il y en a un qui vaut mieux dans l'exactitude rigoureuse, et un autre qui, sans être dépourvu de raisons, vaut infiniment mieux pour l'effet; et dans ce cas, doit-on condamner absolument le poëte d'avoir préféré le dernier parti? C'est ici que la sévérité de Voltaire me paraît aller jusqu'à l'injustice. Il n'est

nullement vrai que la catastrophe de Rhadamiste ne soit *qu'une surprise puérile;* l'expérience atteste qu'elle produit la terreur et la pitié. Il n'y a personne qui ne frémisse, lorsque Pharasmane reparaît tenant à la main l'épée qu'il a teinte du sang de son fils ; lorsque, voyant avec surprise Arsame tomber évanoui d'horreur et de désespoir, il commence à s'interroger lui-même sur toutes les circonstances qu'il se rappelle et qui l'épouvantent (1), et principalement sur le peu de résistance qu'il a éprouvée de la part de ce Romain qui avait paru si redoutable pour tout autre.

Quand j'ai versé le sang de ce fier ennemi,
Tout le mien s'est ému; j'ai tremblé, j'ai frémi :
Il m'a même paru que ce Romain terrible,
Devenu tout à coup à sa perte insensible,
Avare de mon sang quand je versais le sien,
Aux dépens de ses jours s'est abstenu du mien.

Il n'y a personne qui ne soit attendri, lorsqu'on apporte expirant ce même Rhadamiste, devenu plus intéressant pour nous par le respect généreux qu'il a eu pour son père, respect qui lui a coûté la vie, et qui semble une sorte

---

(1) C'est ici que se trouvent ces deux vers qu'on a cités avec raison comme sublimes :

Ou le sang des Romains est-il si précieux,
Qu'on n'en puisse verser sans offenser les dieux ?

d'expiation de ses fautes, en même temps que sa mort en est la punition.

.... Je viens expirer à vos yeux.

Ces paroles si simples, adressées à Pharasmane, font couler des larmes.

Il s'écrie :

Nature! ah! venge-toi, c'est le sang de mon fils.

RHADAMISTE.

La soif que votre cœur avait de le répandre
N'a-t-elle pas suffi, seigneur, pour vous l'apprendre?
Je vous l'ai vu poursuivre avec tant de courroux,
Que j'ai cru qu'en effet j'étais connu de vous.

PHARASMANE.

Pourquoi me le cacher? Ah! père déplorable!

RHADAMISTE.

Vous vous êtes toujours rendu si redoutable,
Que jamais vos enfants, proscrits et malheureux,
N'ont pu vous regarder comme un père pour eux.
Heureux, quand votre main vous immolait un traître,
De n'avoir point versé le sang qui m'a fait naître!
Que la nature ait pu, trahissant ma fureur,
Dans ce moment affreux s'emparer de mon cœur!
Enfin, lorsque je perds une épouse si chère,
Heureux, quoiqu'en mourant, de retrouver mon père!

Ce style, ce spectacle, la situation de tous les personnages, tout ce dénoûment enfin n'est pas moins tragique que le reste de la pièce; et s'il y a quelque chose à dire aux moyens de l'auteur,

on ne peut nier que les effets ne l'aient suffisamment justifié, et qu'un assez léger reproche ne soit couvert par tout ce qu'on peut mériter d'éloges.

On trouve dans tous les recueils d'anecdotes le jugement de Boileau, dans sa dernière maladie, sur *Rhadamiste*, qu'il mettait, dit-on, au-dessous des pièces de Pradon et de Boyer. Voltaire, qui rapporte ce fait, ajoute : « C'est qu'il était « dans un âge et dans un état où l'on n'est sensi- « ble qu'aux défauts et insensible aux beautés: » ce qui n'empêche pas le journaliste cité par les éditeurs de Crébillon, de s'emporter à ce sujet contre Voltaire. « On nous rapporte, dit-il, un « jugement de Boileau qui fait tort à ce grand « homme, et non à Crébillon.... On ne cite point « la source où l'on a puisé cette anecdote, *in-* « *connue jusqu'à présent.* La malignité empreinte « sur chaque page de cette brochure fait présu- « mer que c'est une fable forgée à plaisir pour « nuire à Crébillon. »

Le journaliste qui accuse Voltaire de *forger une fable*, *forge* lui-même une calomnie. Il ne pouvait pas ignorer que cette anecdote, loin d'être *inconnue*, avait été répétée par-tout. Mais est-elle exactement vraie? Il n'y a qu'à remonter à la source, ce qu'il faut toujours faire quand on cherche la vérité de bonne foi, et l'on verra que tout le monde a tort. Rétablissons le fait tel qu'il est : nous rendrons justice à tous, et il se trouvera

que les paroles de Boileau n'ôtent rien à son jugement ni au mérite de *Rhadamiste*. C'est dans le *Bolœana* de Monchesnay que cette anecdote a été rapportée originairement. Voici dans quels termes : « Le Verrier s'avisa de lui aller lire une « nouvelle tragédie (c'était *Rhadamiste*), lorsqu'il « était dans son lit, n'attendant plus que l'heure « de la mort. Ce grand homme eut la patience « d'en écouter jusqu'à deux scènes, après quoi il « lui dit : Quoi, Monsieur, cherchez-vous à me « hâter l'heure fatale? Voilà un auteur devant « qui les Boyers et les Pradons sont de vrais so- « leils. Hélas! j'ai moins de regrets à quitter la « la vie, puisque notre siècle enchérit chaque jour « sur les sottises. »

On lit avec si peu d'attention, et un fait une fois répété inexactement par un auteur l'est bientôt par tant d'autres, qu'il est demeuré certain dans l'opinion générale que Boileau avait prononcé l'arrêt le plus infamant contre *Rhadamiste*, quoiqu'il n'ait pu s'expliquer que sur deux scènes, puisqu'il n'en avait pas entendu davantage. Or, il faut l'avouer, le premier acte de *Rhadamiste* est si mauvais de tout point, il est sur-tout si mal écrit, que tout ce qui m'étonne, c'est que Boileau, sévère comme il le fut toujours sur le style, et dans l'état où il était alors, ait pu entendre jusqu'au bout l'exposition, qui a plus de deux cents vers.

Il ne me reste qu'à l'examiner en détail. La

manière dont j'ai parlé des beautés de cette tragédie suffirait, je crois, pour ôter toute idée de la moindre partialité, quand il ne serait pas évident en soi-même que je ne suis pas dans le cas d'en avoir aucune; et l'examen du premier acte suffira aussi pour démontrer ce que j'ai déja dit de tous les vices de style, habituels dans Crébillon.

Ah! laisse-moi, Phénice, à mes mortels ennuis;
Tu redoubles l'horreur de l'état où je suis.
Laisse-moi : ta pitié, tes conseils, et la vie,
Sont le comble des maux pour la triste Isménie.
Dieux justes! ciel vengeur, effroi des malheureux!
Le sort qui me poursuit est-il assez affreux?

Ce début n'est qu'une déclamation insensée : cet assemblage de *la vie*, et de *la pitié* et des *conseils* de Phénice, qui sont *le comble des maux* pour Isménie, est totalement absurde. Comment *la pitié* et *les conseils* d'une confidente peuvent-ils être pour sa maîtresse *le comble des maux?* Et de plus, comment *la vie* elle-même est-elle *le comble des maux?* Elle peut être un malheur sans lequel sûrement il n'y en a pas d'autre, mais elle n'est pas *le comble des malheurs.* Tout cela n'a pas de sens, et il n'y en a pas davantage dans ce vers :

.... *Ciel vengeur, effroi des malheureux!*

Le ciel vengeur est au contraire l'espoir et la consolation des *malheureux*, et *l'effroi* des coupables.

PHÉNICE.

Vous verrai-je toujours, les yeux baignés de larmes,
Par d'éternels transports remplir mon cœur d'alarmes?

Elle veut dire, *ne cesserez-vous point de m'alarmer par vos transports douloureux?* Mais a-t-on jamais dit, *vous verrai-je toujours remplir mon cœur d'alarmes? Voit-on remplir son cœur?* Et qu'est-ce que *d'éternels transports*, quand on ne dit pas quels *transports?* et des transports *éternels* qui remplissent *toujours!* Quelle battologie! quel pléonasme! quelle confusion de mots et d'idées! Et qu'on se souvienne que c'est Boileau qui écoutait.

Le sommeil en ces lieux verse en vain ses pavots;
La nuit n'a plus pour vous ni douceur *ni repos*.

Le premier vers est trivial: le deuxième n'est pas français; on ne dit point *la nuit n'a pas de repos pour vous*.

Cruelle! si l'amour *vous éprouve inflexible*,
A ma triste amitié soyez du moins sensible.
Mais quels sont vos malheurs?

Il n'y a là-dedans aucune suite, aucune liaison. *L'amour vous éprouve inflexible* n'est pas français. Et puis, qu'est-ce que cet *amour?* Isménie n'a pas encore parlé *d'amour;* et Phénice ne répond qu'à son idée, et non pas à ce qu'on lui a dit. Ce n'est pas le moyen d'éclairer le spectateur;

et le premier principe de toute exposition, c'est qu'on n'ait jamais besoin de ce qui suit pour entendre ce qui précède : il faut que tout procède clairement, et s'explique de soi-même.

Captive dans des lieux
Où l'amour soumet tout au pouvoir de vos yeux,
Vous ne sortez des fers où *vous fûtes nourrie*
Que pour vous asservir le grand roi d'Ibérie;
Et que demande encor ce vainqueur des Romains?
D'un sceptre redoutable il veut orner vos mains...

Que d'embarras dans tout ce discours! Que fait là cette expression, *ce vainqueur des Romains?* Est-il question des Romains entre Isménie et le roi d'Ibérie? Ce vers le ferait croire; et voilà ce que produit un hémistiche fait pour la rime. Cet autre vers,

Vous ne sortez des fers où vous fûtes nourrie,

semble dire qu'Isménie est née et a été élevée dans l'esclavage : nous verrons pourtant qu'il n'en est rien. Pour être clair, il fallait dire : « Enlevée en Médie par le prince Arsame, et amenée captive à la cour du roi son père, l'amour vous les a soumis tous les deux. Le fils vous offre son cœur, et le père vous offre sa couronne : sont-ce là de si grands malheurs? » Il fallait sur-tout ne point mettre là les Romains, qui embrouillent tout, et alors Phénice se ferait entendre.

ZÉNOBIE.

Quels que soient les grands noms qu'il tient de la victoire,
Et ce front si superbe où brille tant de gloire,
Malgré tous ses exploits, l'univers à mes yeux
N'offre rien qui me doive être plus odieux.

Que veut dire *quel que soit ce front?* Que signifie cette phrase, *malgré tous ses exploits, rien ne m'est plus odieux?* Il semblerait que les exploits de Pharasmane pussent être un titre auprès d'Isménie sa captive. Elle devait dire au contraire : ce sont ses exploits mêmes qui me le rendent odieux; c'est son ambition qui a fait mes malheurs.

.....Du moins, quand tu sauras mon sort,
Je ne te verrai plus t'opposer à ma mort.

Il ne faut point parler si décidément de sa *mort*, à moins d'en parler comme Phèdre, c'est-à-dire, avec le désespoir le plus vrai et un dessein très-formé de mourir. Sans cela, ce n'est qu'un lieu commun très-froid, et Boileau dut voir, dans la scène suivante, qu'Isménie ne songe point du tout à mourir.

Plût aux dieux qu'à son sang le destin qui me lie
N'eût point par d'autres *nœuds* attaché Zénobie!

Comment construire cette phrase? Est-ce *plût aux dieux que le destin qui me lie à son sang*

ne m'eût point attachée par d'autres nœuds; ou bien, *plût aux dieux que le destin qui me lie ne m'eût point attachée à son sang par d'autres nœuds?* Dans les deux cas, l'un des deux verbes manque de régime, et la phrase manque d'exactitude et de clarté.

> Mais, à ces *nœuds* sacrés joignant des *nœuds plus doux*,
> Le sort l'a fait encor père de mon époux...

Trois fois le mot de *nœuds* dans quatre vers est une grande négligence, et *des nœuds plus doux* est un contre-sens. Elle parle de son mariage avec Rhadamiste, et jamais nœuds ne furent plus funestes : c'est ainsi qu'elle doit les voir. Elle veut dire, *joignant aux liens du sang des nœuds qui devaient m'être encore plus chers;* mais le dit-elle?

> Fille de tant de rois, *reste* d'un sang fameux,
> *Illustre*, mais, hélas! encor plus malheureux.

Illustre après *fameux* est une cheville. Elle n'est point *le reste de ce sang*, puisque Pharasmane a un fils.

> Après de longs débats, Mithridate, mon père,
> *Dans le sein de la paix vivait avec son frère.*

Ce vers signifie que Pharasmane et Mithridate vivaient ensemble *dans le sein de la paix*. On va voir dans un moment que ce n'est pas ce qu'elle veut dire, mais seulement que les deux

rois *vivaient* chacun dans leurs états, conservant la paix entre eux après avoir été long-temps en guerre; et ces deux sens sont très-différents.

L'une et l'autre Arménie *asservie* à nos lois
Mettait cet heureux prince au rang des plus grands rois.

On croirait que cet heureux prince est Pharasmane, qui est le dernier nommé, et pourtant c'est Mithridate: c'est sur-tout dans une exposition qu'il faut éviter ces amphibologies. *Asservie* n'est pas le mot propre; on ne peut le dire que d'un pays de conquête, et les deux Arménies étaient le royaume héréditaire de Mithridate.

Trop heureux, en effet, si son frère perfide
D'un sceptre si puissant eût été moins avide!
Mais le cruel, bien loin d'appuyer sa grandeur,
La dévora bientôt dans le fond de son cœur.

La grandeur d'un sceptre est encore un terme impropre.

.... Sensible à sa tendresse extrême,
Je me fis un devoir d'y répondre *de même.*

Sans la rime, elle aurait dit, *je me fis un devoir d'y répondre. De même* est une cheville très-vicieuse.

..... *Tout fut conclu* pour cet hymen illustre

est trop au-dessous de la poésie noble.

Rhadamiste déja s'en croyait assuré,
Quand son père cruel, contre nous conjuré,
Entra dans nos états, suivi de Tiridate
Qui brûlait de s'unir au sang de Mithridate;
Et ce Parthe, indigné qu'on lui ravît ma foi,
Sema par-tout l'horreur, le désordre et l'effroi.

Remarquez que c'est ici la première fois qu'on nomme ce Tiridate; qu'il entre dans les états de Mithridate avec Pharasmane *conjuré* contre Mithridate, quoique ce même Tiridate *brûle de s'unir au sang de Mithridate:* remarquez que ces idées et ces expressions, qui s'excluent naturellement, sont réunies en deux vers, et que les deux suivants les expliquent fort mal, puisqu'on nous représente ce Parthe *indigné qu'on lui ravisse la foi de Zénobie,* quoique l'on ne nous ait dit en aucune manière que cette foi lui eût été promise, et que par conséquent elle ne puisse lui être *ravie.* Quel amas de contre-sens! A quel point l'auteur est embarrassé à s'exprimer en vers! Rien de plus simple que ce qu'il avait à dire : que Tiridate, prince des Parthes, avait demandé la main de Zénobie; et qu'indigné qu'on lui eût préféré Rhadamiste, il s'était joint à Pharasmane pour accabler Mithridate. Voilà ce qu'il fallait énoncer dans des vers aussi clairs que cette phrase, et plus élégants : c'est le devoir du poëte.

Mithridate, accablé par son perfide frère,
Fit tomber sur le fils les cruautés du père.

Toujours des phrases louches et obscures. *Faire tomber les cruautés du père sur le fils* ne signifie sûrement pas, en bon français, *punir le fils des cruautés du père*, et c'est pourtant ce que l'auteur veut dire.

Rhadamiste, irrité d'un affront *si funeste*,
De l'état, *à son tour*, embrasa *tout le reste*,
En dépouilla mon père, en repoussa le sien,
Et, dans son désespoir, ne ménagea plus rien;
Malgré Numidius et la Syrie entière,
Il força Pollion de lui livrer mon père.

A tout moment des personnages nouveaux qu'on nomme sans les faire connaître. Que font là *Numidius* et *Pollion*, et *la Syrie entière*, qui paraissent tout à coup dans ce récit? Un auteur qui se serait souvenu que la première règle de toute narration est d'être claire, aurait d'abord parlé, en quatre vers, de la part qu'avaient prise à ces querelles les Romains, maîtres de la Syrie et des pays voisins, et leurs armées commandées par le préteur Numidius et le tribun Pollion, qui avaient secouru Mithridate. Voilà pour la clarté. Pour ce qui regarde la langue, elle n'est pas moins blessée de Rhadamiste, qui *embrase à son tour tout le reste de l'état*, comme si ce reste eût déja été embrasé, et qui *repousse son père de tout le reste de l'état.*

Il promit d'oublier sa tendresse offensée.

Autre vers amphibologique, qui peut signifier,

ou qu'il oublie, qu'il abjure sa tendresse offensée, ou que, sans y renoncer, il veut bien oublier qu'elle a été offensée.

Sur cet espoir charmant, aux autels entraînée, etc.

Charmant est un mot étrangement déplacé au milieu de tant d'horreurs : cet espoir était *consolant*, et non pas *charmant*.

Les cruels, sans savoir qu'on me cachait son sort,
Osèrent bien sur moi *vouloir* venger sa mort.

Osèrent vouloir venger est une construction bien dure.

En voici une qui l'est encore plus :

Qu'il te suffise enfin, Phénice, de savoir,
Victime d'un amour réduit au désespoir,
Que, par une main chère, etc.

Ce vers,

Victime d'un amour réduit au désespoir,

reste là comme isolé et ne tenant à rien, parce que la mesure du vers n'a pas permis à l'auteur de suivre la construction naturelle et grammaticale : *qu'il te suffise de savoir que*, *victime d'un amour*, etc. Le déplacement du *que* suffit pour gâter toute la phrase.

. . . . Son barbare père
Prétextant sa fureur sur la mort de son frère.

Phrase doublement barbare. *Prétexter* signifie *alléguer pour prétexte*, et l'on ne dit point *prétexter sur. Prétexter sa fureur*, signifie exactement *prendre sa fureur pour prétexte;* ce qui fait un sens absurde. Pour parler français, il fallait dire *prétextant la mort de son frère pour justifier sa fureur.* Il y a loin de l'une de ces phrases à l'autre.

A ma douleur alors laissant un libre cours,
Je détestai les soins qu'on prenait de mes jours,
Et, quittant sans regret mon rang et ma patrie,
Sous un nom déguisé j'errai dans la Médie.
Enfin, après dix ans d'esclavage et d'ennui, etc.

Il n'y a pas un de ces vers qui ne contredise l'autre. Quand on *laisse un libre cours à sa douleur,* c'est qu'on veut la soulager, et ce n'est point alors que nous *détestons les soins qu'on prend de nos jours.* Quand *on déteste la vie,* on ne va point *errer dix ans dans la Médie;* et dix ans d'une vie vagabonde ne sont point *dix ans d'esclavage.* De plus on n'erre point *sous un nom déguisé,* mais *déguisé sous un faux nom.*

Quel que soit *le devoir du nœud* qui vous engage.

Le devoir du nœud n'est point français.

La seconde scène n'est pas mieux écrite.

Tout est soumis, madame, et la belle Isménie,
Quand la gloire paraît me combler de faveurs,
Semble seule vouloir m'accabler de rigueurs.
Trop sûr que mon retour d'un inflexible père

Va sur un fils coupable attirer la colère,
Jaloux, désespéré, j'ose, pour vous revoir,
Abandonner des lieux *commis à mon devoir.*

Des lieux commis à mon devoir. Commis est un terme impropre; le mot propre était *confiés*.

Semble seule vouloir m'accabler de rigueurs

n'est pas un vers; car il n'y a pas de trace de césure : c'est une ligne de prose, que ces deux infinitifs l'un après l'autre, *vouloir m'accabler*, ne rendent pas meilleure. Et dans le moment où il parle de *la colère d'un père inflexible*, comment peut-il dire qu'Isménie *seule* l'accable de rigueurs?

Mais moi, qui fus toujours à vos rigueurs en butte,
Qu'un amour sans espoir dévore et *persécute.*

Persécute après *dévore* est ridicule.

Seigneur, il est trop vrai *qu'une flamme funeste*
A fait parler ici des feux que je déteste.

Une flamme qui *fait parler des feux!* Le ridicule va en croissant.

Mais, *quel que soit le rang* et le pouvoir *du roi,*
C'est en vain qu'il prétend disposer de ma foi.

On ne peut pas dire *quel que soit le rang,* quand on détermine ce rang dans la phrase même : on rirait d'un homme qui dirait, *quel que soit le*

rang du roi de France, à moins qu'il ne s'agît du rang qu'il doit avoir entre les rois.

Ce n'est pas que, sensible à l'ardeur *qui vous flatte*...

Arsame n'a pas dit un mot qui pût faire entendre que *cette ardeur le flatte*.

Donnez-moi des rivaux que je puisse immoler,
Contre qui ma fureur agisse *sans murmure*.

Il veut dire *sans scrupule*, ou sans que le devoir en murmure. *La fureur* qui veut *agir sans murmure* est un étrange contre-sens.

Je n'ai relevé que les fautes les plus choquantes, et j'ai laissé de côté les mots oiseux, les répétitions parasites, les défauts continuels d'élégance et d'harmonie. En voilà du moins assez pour prouver que Despréaux avait parfaitement raison. Il n'y a point d'exposition de Boyer ou de Pradon où l'on trouvât à beaucoup près autant de fautes grossières contre la langue et le bon sens. L'un a plus d'enflure, et l'autre plus de platitude; mais tous deux du moins disent à peu près ce qu'ils veulent dire, et c'est à quoi Crébillon manque le plus souvent. Qu'on juge si un homme tel que Boileau pouvait faire grace à un pareil style. Mais il était incapable de méconnaître les beautés; et s'il eût été jusqu'aux scènes où l'auteur, échauffé par son sujet, trouve dans son ame les beaux vers que vous avez entendus, à coup sûr il aurait dit : Voilà un homme qui a du génie tragique; c'est bien dommage qu'il ait

si peu de goût, qu'il ait si peu étudié sa langue, et qu'il travaille si peu ses vers.

Si mon objet unique, Messieurs, pouvait être de ne considérer jamais avec vous que des écrits qui offrissent du moins un mélange de beautés et de défauts, l'article de *Crébillon* se serait terminé à *Rhadamiste* (1) : les pièces suivantes sont en elles-mêmes fort peu dignes de votre attention. Mais, dans un ouvrage de la nature de celui-ci, tout ne peut pas se rapporter à l'agrément et à l'intérêt. Le plan que j'ai embrassé, et que vous avez bien voulu suivre, doit tendre principalement à l'instruction et à l'utilité; et je dois désirer qu'il puisse servir un jour à mettre la jeunesse en garde contre des erreurs et des préjugés aussi capables d'égarer son jugement que de déshonorer celui de la nation aux yeux des étrangers instruits. Il semblerait que ces erreurs et ces préjugés eussent dû mourir avec l'esprit de parti qui les avait enfantés; mais, quoique fort affaiblis par le temps, qui détruit les intérêts particuliers et augmente les lumières générales, ils se perpétuent dans une espèce de livres aujourd'hui la plus multipliée et la plus répandue, parce qu'elle est malheureusement la plus facile pour la faiblesse des écrivains, et la plus commode pour la paresse des lecteurs. Vous n'ignorez pas, Mes-

(1) On a vu l'*Électre* en parallèle avec *Oreste*, dans le théâtre de Voltaire.

sieurs, que de nos jours on a tout mis en dictionnaires, en recueils, en compilations, et même en almanachs. Ces derniers ne passent guère la première quinzaine de l'année; mais toutes les nomenclatures alphabétiques et tous les recueils littéraires remplissent les bibliothèques, parce que les livres qui contiennent des faits, des noms et des dates, sont souvent consultés; et c'est à la faveur et à côté de ces objets d'utilité que l'ignorance et le mauvais goût ont trouvé moyen de s'établir une demeure durable. Vous sentez aisément que ces livres, faits avec des livres, sont l'ouvrage de ceux qui ne sauraient faire autre chose. Et où prennent-ils leurs matériaux? Dans des auteurs de la même classe, dans les journalistes du temps, c'est-à-dire, le plus souvent dans des écrivains tout au moins très-superficiels, la plupart passionnés ou vendus, et chez qui les connaissances, l'esprit et le goût sont ordinairement fort médiocres. C'est pourtant dans ces compilations rédigées sans discernement et sans choix que nos plus grands hommes en tout genre sont appréciés en quelques pages. Et de quelle manière! J'en ai mis sous vos yeux nombre d'exemples relatifs aux écrivains du siècle de Louis XIV, et qui vous ont amusés par l'excès du ridicule. Si l'on a déraisonné à ce point après l'expérience d'un siècle entier, jugez combien ce qui regarde le nôtre doit être plus près de l'absurdité, étant bien moins éloigné de l'esprit de

parti. Observez encore que ces sortes de livres, étant faits la plupart du temps par des *sociétés de gens de lettres* qui ne se nomment point, et ne contenant que des résultats généraux, n'ont rien qui annonce la partialité personnelle, et qui, par conséquent, avertisse de s'en défier. Ils sont donc d'autant plus dangereux, qu'on les lit sans précaution, que les auteurs ont l'air d'énoncer des opinions reçues plutôt que leur propre avis ; et, l'homme se montrant moins, l'erreur, qu'on ne songe pas à repousser, est plus facilement adoptée.

Qui croirait que, dans un *Dictionnaire historique* publié il y a peu d'années, et réimprimé tout récemment, Voltaire, chaque fois qu'on le cite, n'est jamais qualifié que d'*homme d'esprit?* Mais en revanche, à l'article de *Crébillon, ce grand homme est le créateur d'une partie qui lui appartient en propre, de cette terreur qui constitue la véritable tragédie. Si jamais nous élevons des statues aux auteurs tragiques, la troisième sera pour lui.... Il est peut-être le seul de nos poëtes modernes qui ait possédé le grand secret de l'art de Melpomène, tel que l'avaient les tragiques de l'ancienne Grèce.* Lorsque les étrangers lisent de semblables assertions dans des livres dont les auteurs se donnent pour les interprètes de la voix publique, que doivent-ils penser de la justice que nous savons rendre à nos grands écrivains? A la folle audace de ces

paradoxes j'opposerai, pour résumé, l'opinion de tous les connaisseurs sur Crébillon; mais auparavant il faut jeter un coup d'œil rapide sur les pièces qui suivirent *Rhadamiste*.

On trouve d'abord *Xercès* et *Sémiramis* à peu de distance l'une de l'autre; *Xercès* donné en 1714, *Sémiramis* en 1717; l'un qui ne fut joué qu'une fois, l'autre qui eut quelques représentations, et tous deux également mauvais de tout point. Voici comme on en parle dans un éloge de Crébillon, inséré dans ses œuvres. « *Sémiramis et* « *Xercès*, sans avoir eu de succès, ont, *avec plus* « *d'attention de la part du connaisseur*, laissé voir « *des beautés dignes de l'auteur*. Bélus, dans la « première, est un caractère *vraiment tragique;* « Artaban, dans la seconde, est *le modèle d'un* « *scélérat fécond en ressources*. Je ne doute pas « même que *Xercès n'eût aujourd'hui des ap-* « *plaudissements*, s'il reparaissait sur la scène. »

Assurément c'est ne *douter* de rien, et je ne sais pas pourquoi ce *connaisseur* n'en dit pas autant de *Sémiramis* que de *Xercès :* l'un vaut bien l'autre. Voici en peu de mots l'intrigue conduite par cet Artaban, qui est *le modèle d'un scélérat fécond en ressources*. Il est le ministre et le capitaine des gardes de Xercès, et il a toute la confiance de son roi. Xercès a deux fils, Artaxerce et Darius : l'un n'a encore montré aucun mérite qui le distingue : l'autre est déja fameux par ses exploits; il fait dans ce moment

la guerre *chez des peuples barbares* qu'on ne nomme pas, et Babylone est remplie du bruit des victoires qu'il a remportées. Artaban ne projette rien moins que de faire périr le père et les deux fils pour se faire lui-même roi de Perse. Il compte les perdre l'un par l'autre, et le premier moyen qu'il emploie, c'est de faire désigner Artaxercé pour successeur de Xercès, au préjudice de Darius son aîné. Il espère que Darius ne supportera pas patiemment cette injustice, et qu'étant à la tête d'une armée il soutiendra ses droits par la force. On ne voit pas bien comment, dans cette supposition même, Artaban peut concevoir de si belles espérances; car, si Darius est vainqueur, sa vengeance tombera d'abord sur le ministre qui a suggéré le choix de Xercès; et Darius n'ignore pas qu'Artaban est le favori du monarque, et qu'il a sur lui un pouvoir absolu. S'il succombe, au contraire, il reste encore deux têtes à frapper, et Artaban est encore bien loin de son but. C'est pourtant là tout son plan, le seul qu'il confie, sans la moindre raison, à un Tissapherne, officier de la garde. Il a l'air de le croire nécessaire à ses projets; il lui dit :

Je connais ta valeur; j'ai besoin de ta foi.

Il a besoin au moins de sa discrétion. Mais dans tout ce qu'il lui révèle au premier acte, on ne voit pas que Tissapherne puisse lui être bon à

rien, si ce n'est à le trahir, comme il peut fort bien en être tenté. Avant de s'ouvrir à lui, Artaban lui dit :

... D'un grand dessein te sens-tu bien capable?
Ton ame au repentir est-elle inébranlable?

Et cependant il ne lui confie que ce projet si vague et si éloigné que je viens d'exposer, et ne lui demande aucune espèce de service qui nécessite cette confidence, ni qui exige qu'on soit *capable d'un grand dessein.* Il le charge, il est vrai, d'aller trouver Darius, et de lui promettre, de sa part, *trésors*, *armes*, *soldats*, et sa fille Barsine, s'il veut se révolter contre son père. Mais, outre que cette commission politique n'oblige pas Artaban de dévoiler tout le plan de son ambition, c'est encore une nouvelle imprudence que cette démarche qu'il fait auprès de Darius, qui n'a qu'à la découvrir au roi pour perdre Artaban sans retour. Tel est pourtant tout le systême de ce *scélérat* qu'on veut donner pour *modèle* aux autres : malheureusement il y en a eu qui en savaient beaucoup plus. Sa conduite, dans le reste de la pièce, dépend absolument d'accidents fortuits qu'il n'a pu ni préparer ni prévoir, et qui par conséquent n'entraient pas dans ses vues; et cet homme *si fécond en ressources* est par-tout de la plus grossière maladresse. D'abord il fait offrir sa fille à Darius, et, un moment après, lui-

même avoue que ce prince, qui l'a aimée autrefois, dès long-temps ne lui témoigne plus que du *mépris*. Il dit en propres termes,

Son mépris pour Barsine a passé jusqu'à moi;

et c'est près de ce prince qui le *méprise*, lui et sa fille, qu'il hasarde des propositions d'une nature à mettre celui qui les fait à la discrétion de celui qui les reçoit. Il offre des *armes*, des *soldats*, des *trésors*, à un prince qui commande une armée victorieuse, l'armée du grand roi; et ce prince est déja aux portes de Babylone. Xercès, alarmé de son retour, consulte Artaban sur les inquiétudes et les embarras que lui cause le choix qu'il vient de faire. Il y a chez les Persans une loi qui oblige le monarque d'accorder à son successeur désigné la première grace qu'il demande. Or, Artaxerce a commencé par demander la main de la princesse Amestris, nièce de Xercès, et que ce roi avait lui-même destinée et promise à Darius. Le roi trouve bien dur de lui ôter à la fois et le trône et sa maîtresse. Mais Artaban, *fécond en ressources*, trouve que rien n'est moins embarrassant. Il n'y a qu'à faire croire à la princesse que Darius ne se soucie plus d'elle, et revient à Barsine; et Amestris, dans son dépit, se gardera bien de s'expliquer avec son amant, et ne manquera pas d'épouser sur-le-champ Artaxerce. Ce merveilleux expédient, digne d'un valet de comédie, plaît fort à Xercès,

et dès la scène suivante le grand roi fait auprès d'Amestris le rôle de Frontin, et lui fait entendre finement qu'elle a grand tort de compter sur Darius. Cette belle intrigue remplit les trois premiers actes, et les effets sont dignes des moyens.

Barsine, à qui l'on a fait dire que Darius, qui la *méprisait*, en est redevenu amoureux, et qu'il l'épousera, lui fait mille cajoleries. Darius, également surpris du mauvais accueil de Xercès et du très-doux accueil de Barsine, demande *quelle fureur nouvelle agite tous les cœurs*. La naïve Barsine lui dit :

> Le roi m'abuse-t-il d'une espérance vaine?
> Comme il me l'a promis, serez-vous mon époux?

Nouvelles exclamations de Darius, qui croit fermement qu'à Babylone tout le monde a perdu l'esprit.

> Grands dieux, *ce que j'ai vu*, ce que je viens d'entendre,
> Pouvait-il se prévoir, et peut-il se comprendre?
> Chaque mot, chaque instant, redouble *mon effroi*.

Il n'a pourtant rien *vu;* et, pour expliquer cet *effroi* si obligeant pour Barsine, il lui dit nettement :

> ... C'est Amestris pour qui mon cœur soupire,
> Qui daigna *m'accepter sortant de votre empire.*

Mais dans le même moment Amestris paraît, et lui déclare qu'il doit *pour jamais renoncer à son*

entretien. Arrive aussitôt Artaxerce, qui, pour l'achever, le félicite sur ce que le roi lui destine la main de Barsine *avec l'Égypte encore :* pour lui, il va épouser Amestris. Daignez, dit-il à son frère,

Daignez ne point troubler cette heureuse journée.

Darius s'écrie :

Dieux cruels! *jouissez du transport qui m'anime.*
C'en est fait, *je sens bien que j'ai besoin d'un crime.*

Cependant tout s'éclaircit bientôt, comme on peut s'y attendre, et Darius et Amestris assurent Xercès qu'ils sont tous deux de très-bon accord. Tous deux lui adressent leurs plaintes et leurs reproches. Darius se plaint sur-tout de ce que son frère sera roi. Le bon Xercès lui répond franchement :

Si vous eussiez moins fait, vous le seriez peut-être;
Mais je n'ai pas voulu m'associer un maître...
Je veux bien avouer qu'après tant de hauts faits,
Vous ne méritez pas le sort que je vous fais.

Et tout de suite il lui ordonne de partir avant la fin du jour, et, en attendant, il le remet entre les mains d'Artaban. Alors celui-ci, pour s'insinuer dans sa confiance, commence par lui dire que c'est lui, Artaban, qui a fait couronner Artaxerce le matin de ce même jour; mais comme il s'en repent le soir, sans qu'on sache

pourquoi, il ne peut, dit-il, *expier son forfait*, qu'il regarde comme *un parricide*, qu'en se joignant à Darius pour venger son injure. Il lui parle de Xercès et de ses bienfaits de la manière la plus outrageante; enfin il montre une ingratitude et une lâcheté si impudente, une méchanceté si peu déguisée, que Darius, tout crédule qu'il se montre ensuite dans cette même scène, lui répond d'abord avec autant d'indignation que de mépris. Cependant, lorsque Artaban se réduit à une autre proposition, au projet d'enlever Amestris, et de fuir avec elle, Darius, qui l'a regardé jusque-là comme un vil scélérat, Darius qui vient de lui dire,

Ce zèle est trop outré pour être exempt de piége,

se fie aveuglément à lui. Artaban lui promet de le cacher dans l'intérieur du palais, où personne ne peut pénétrer sans être criminel de lèse-majesté. Il dispose de ce lieu sacré en sa qualité de commandant de la garde; il y ménagera une entrevue, la nuit, entre les deux amants, et favorisera leur fuite: Darius consent à tout. Au quatrième acte, il attend Amestris; mais Artaban vient lui dire que la princesse se défie de lui, et qu'elle ne veut pas venir; il demande à Darius son poignard, pour le montrer à sa maîtresse comme *un témoin fidèle* qui doit dissiper toute défiance; et cette étrange demande d'un poignard lorsqu'il y a tant d'autres moyens infini-

ment plus naturels, cette demande de la part d'un homme qui s'est montré capable de toutes les bassesses et de toutes les noirceurs, ne donne pas à Darius le plus léger soupçon. Il remet sur-le-champ ce poignard entre les mains d'Artaban, qui se retire, et lui envoie, un moment après, Amestris. Elle lui reproche avec beaucoup de raison la confiance qu'il donne à un misérable tel qu'Artaban. Il est bien sûr que tout ce que Darius peut imaginer de plus vraisemblable, c'est qu'Artaban ne l'a introduit dans cette demeure redoutable que pour l'aller aussitôt dénoncer à Xercès, et le faire punir de cet attentat. Il s'en présentait un autre encore plus facile pour un scélérat de la trempe d'Artaban. Il a eu soin d'éloigner la garde : qui l'empêche, dans l'obscurité de la nuit, de poignarder Darius, qui est seul et sans armes! Mais il préfère d'assassiner Xercès dans son lit, et de venir ensuite en accuser Darius en présence d'Artaxerce, qu'il a fait avertir de l'entrevue secrète de son frère avec la princesse. Le poignard de Darius, dont le traître s'est servi pour ce meurtre, lui paraît un témoin irrécusable. Mais quelque force qu'il paraisse avoir, que de circonstances à lui opposer, sur-tout devant un juge tel qu'Artaxerce, qui aime son frère, et qui révère sa vertu! Cependant, lorsque Darius veut lui expliquer l'incident du poignard, il refuse même de l'entendre; et quand l'innocent accusé fait à l'imposteur Artaban une

objection qui est sans réplique, à moins qu'Artaban ne s'avoue lui-même complice du meurtre; quand il lui dit,

Qui peut m'avoir conduit jusqu'à ce lit sacré,
Du reste des mortels, hors toi seul, ignoré,

et qu'Artaban lui fait cette réponse inepte,

Que sais-je? le destin, ennemi de ton père,

Artaxerce n'a pas non plus le moindre soupçon, et ne balance pas à croire son frère parricide. Quel plan et quelle intrigue! Artaxerce fait juger l'accusé par les mages, qui le condamnent. Mais Tissapherne vient le sauver; et ce dénoûment est encore une suite de la conduite insensée d'Artaban. Il s'est fait aider par Tissapherne, dans l'horrible assassinat qu'il a commis, comme s'il n'avait pu lui seul égorger un vieillard endormi, comme s'il était naturel d'employer dans un attentat de cette nature tout ce qu'il y a de plus dangereux, c'est-à-dire, un complice inutile. Il a voulu ensuite se défaire de ce Tissapherne et le poignarder; mais celui-ci, quoique blessé à mort, a tué Artaban, et vient, avant d'expirer, découvrir toute la trahison, et finir la pièce.

« *Xercès*, a dit Voltaire, est écrit et conduit « comme les pièces de Cyrano de Bergerac. » On est forcé d'avouer que ce n'est pas dire trop. Un panégyriste que j'ai cité ne voit dans ce ju-

gement que *de l'ignorance :* on ne peut y voir que de la justice. Il prétend que ce n'est pas le rôle d'Artaban *qui fait tort à cette tragédie; mais la faiblesse du rôle de Xercès.* C'est le cas d'appeler les choses par leur nom : cette *faiblesse* est en effet l'imbécillité la plus complète, comme la scélératesse d'Artaban est l'atrocité la plus absurde. Joignez-y les fadeurs langoureuses d'une Amestris, d'une Barsine, d'un Artaxerce, d'un Darius, et l'intrigue absolument comique qui brouille ces quatre personnages; de ce mélange d'horreurs dégoûtantes et de galanterie romanesque, il résultera l'ensemble le plus monstrueux qu'on puisse imaginer.

Il est impossible de parler du style : c'est un composé d'enflure et de déraison, et il y a presque autant de barbarismes que de vers. Mais il n'est pas inutile de rappeler la justice que fit le public du monologue d'Artaban :

Amour d'un vain renom, faiblesse scrupuleuse,
Cessez de tourmenter une ame généreuse,
Digne de s'affranchir de vos soins odieux :
Chacun a ses vertus ainsi qu'il a ses dieux.

....

Pâles divinités, qui tourmentez les ombres,
Et répandez l'effroi dans les royaumes sombres,
Venez voir un mortel, plus terrible que vous,
Surpasser vos fureurs *par de plus nobles coups.*

Ce monologue excita des éclats de rire : c'était l'accueil le plus sensé que l'on pût faire à de pa-

reils vers. On ne saurait trop redire aux jeunes poëtes, qui trop souvent sont tentés de prendre l'exagération de la méchanceté pour de la force, et de s'autoriser de l'exemple de Crébillon, que ces hyperboles sont aussi froides qu'atroces; qu'il ne peut y avoir nulle espèce de force dans des idées si ridiculement fausses, mais seulement une exaltation de tête qui produit l'extravagance, comme la vraie chaleur de l'imagination produit la vérité; que les scélérats profonds et consommés ne dogmatisent point sur le crime, et ne s'extasient point sur leurs forfaits. Voltaire a bien raison : le méchant, dit-il dans ses poésies morales,

...... N'a jamais dit dans le fond de son cœur :
Qu'il est grand, qu'il est beau d'opprimer l'innocence,
De déchirer le sein qui nous donna naissance!
Que le crime a d'appas! ....

Un personnage qui, prêt à massacrer un roi son bienfaiteur, ose s'appeler *une ame généreuse;* qui veut que *l'amour d'un vain renom cesse de le tourmenter*, comme s'il pouvait être *tourmenté* par cet *amour*, et comme s'il s'agissait *d'un vain renom;* qui nous dit que *chacun a ses vertus, ainsi qu'il a ses dieux*, et qui en conséquence met au nombre de *ses vertus* d'égorger un roi dans son lit; qui s'adresse ensuite aux furies, en vers d'opéra, pour les défier d'être plus méchantes que lui, et qui se vante de por-

ter *des coups plus nobles* que ceux des furies; un pareil personnage ne ressemble à rien, si ce n'est à un mauvais rhéteur de collége, qui se guinde sur des hyperboles puériles : et l'incohérence des figures, des pensées et des expressions, se joignant à des sentiments hors de nature, achève de former, comme le public en jugea fort bien, un très-risible amphigouri.

Sémiramis est de la même force. Bélus, frère de cette reine, que l'on donne pour l'homme vertueux de la pièce, et qui parle sans cesse de sa *vertu*, conspire par *vertu* contre sa sœur, et veut lui arracher l'empire et la vie. Il a déja plus d'une fois soulevé ses peuples contre elle; et cette princesse, si renommée pour sa politique et son courage, paraît à peine soupçonner qu'elle a dans sa cour, à ses côtés, son plus mortel ennemi, et ne sait ni le connaître ni le réprimer. Ce Bélus a sauvé autrefois et fait élever en secret Ninias son neveu; il l'a uni dès l'enfance à sa fille Ténésis; il l'a confié aux soins de Mermécide, et son projet est de le rétablir sur le trône de son père Ninus, en faisant périr Sémiramis, comme elle a fait périr son époux. Le plus simple bon sens démontre que de semblables desseins d'un frère contre sa sœur sont absolument incompatibles avec la *vertu* : si Sémiramis est coupable, ce n'est sûrement pas à son frère à la punir. Un honnête homme ne conspire point contre sa sœur et sa souveraine, dont il a la

confiance, et dont il reçoit les bienfaits. Il ne s'occupe point sans cesse d'armer des assassins contre elle et d'exciter la révolte dans ses états. Tout ce qu'il peut faire, c'est de la condamner, de refuser ses dons, et de s'éloigner de sa cour. Les complots ténébreux et les assassinats ne sont point les armes de la vertu. L'idée de ce rôle, que l'on ose nous donner pour *vraiment tragique*, est donc absurde et contradictoire. Une idée *vraiment tragique*, c'est celle de Voltaire, qui, à l'exemple de Racine, a fait de la punition d'une reine criminelle l'ouvrage de la vengeance céleste, dont un grand-prêtre est le docile instrument.

Le personnage le plus inconcevable, c'est celui de Sémiramis. Elle aime un guerrier inconnu, nommé Agénor, qui s'est rendu son défenseur et s'est signalé par les plus grands services. Cet Agénor n'est autre que Ninias, qui depuis longtemps a quitté son gouverneur Mermécide. Elle veut l'épouser et le couronner. Jusque-là il n'y a rien à dire; mais au quatrième acte, Agénor est reconnu pour être Ninias. Je ne m'arrête pas aux moyens qui amènent cette reconnaissance, et qui sont aussi extraordinaires que le reste : c'est le vieux Mermécide qui veut poignarder le guerrier inconnu, et Agénor, en le désarmant, s'écrie: *Grands dieux ! c'est Mermécide!* Je ne crois pas qu'on eût imaginé jusque-là d'armer la main d'un vieillard pour assassiner un jeune guerrier. Ce

Mermécide, qui a entrepris ce meurtre avec la plus grande tranquillité, dit tout aussi froidement au fils de Sémiramis : *Voilà votre mère*. Mais ce qu'on n'attend pas, et ce qui passe toute croyance, c'est le parti que prend Sémiramis. Elle s'obstine à aimer son fils tout comme elle aimait Agénor :

Ingrat, je t'aime encore avec trop de fureur,
Pour te sacrifier aux transports de mon cœur.
Garde-toi cependant d'une amante outragée,
Garde-toi d'une mère à ta perte engagée.
Adieu : fuis sans tarder de ces funestes lieux;
Respectes-y du moins *mère, amante, ou les dieux.*

. . . .

Dieux qui m'abandonnez à ces honteux transports,
N'en attendez, cruels, *ni douleur ni remords.*
Je ne tiens mon amour que de votre colère;
Mais, pour vous en punir, mon cœur veut s'y complaire:
Je veux du moins aimer comme ces mêmes dieux,
Chez qui seuls j'ai trouvé l'exemple de mes feux.

Cette belle passion dure jusqu'à la dernière scène. Sémiramis veut, comme Roxane, faire périr sa rivale pour se venger d'un ingrat ; elle donne l'ordre d'égorger Ténésis. Elle se vante de cette barbarie devant son fils, et insulte à la douleur de Ninias avec une ironie aussi froide qu'horrible ; et il s'écrie de son côté, dans le même style :

O ciel! vit-on jamais dans le cœur d'une mère
D'aussi coupables feux *éclater sans mystère?*

Enfin, voyant Ténésis sauvée, et son fils proclamé roi, elle se tue, en finissant son incompréhensible rôle par ces deux vers :

Je rends graces au sort qui nous rassemble ici:
Vous voilà satisfaits, *et je le suis aussi.*

Les expressions manquent pour caractériser de semblables ouvrages; mais puisqu'on a osé les louer, il fallait montrer ce qu'ils sont.

Pyrrhus est beaucoup moins mauvais. Il semble que le malheureux sort de *Sémiramis* et de *Xercès* eût averti l'auteur de chercher du moins des idées qui ne heurtassent pas si ouvertement la raison et les bienséances. L'idée principale de la tragédie de *Pyrrhus* peut paraître, il est vrai, un peu forcée : c'est un roi qui, plutôt que de manquer à l'engagement qu'il a pris avec lui-même de conserver les jours de Pyrrhus, dernier rejeton des Æacides, consent à livrer son fils à la mort, un fils vertueux, plein de courage, et le soutien de sa vieillesse et de son empire. Le sacrifice est grand, et peut-être ce roi ne doit-il pas assez à l'honneur pour lui sacrifier la nature. Ces sortes de situations doivent être plus décidées et plus motivées, et ce n'est guère pour un prince étranger qu'on immole son propre fils. Mais cet excès de générosité, s'il intéresse peu par cela même qu'il n'est qu'un excès, peut du moins se tolérer, parce que le sacrifice n'est pas consommé. Le moment où Pyrrhus, se livrant lui-même au

tyran qui demande sa tête, lui dit, en jetant son épée à ses pieds, *Frappe, voilà Pyrrhus!* est d'une noblesse théâtrale; mais ce qui en affaiblit beaucoup l'effet, c'est que ce coup de théâtre est prévu depuis long-temps, et termine une situation qui est la même pendant cinq actes. Si l'on ajoute à ce défaut essentiel une froide intrigue d'amour et de rivalité entre Pyrrhus, Illyrus et Éricie; la ressemblance monotone de tous les personnages, qui disputent de grandeur d'ame et de vertu, comme si Crébillon, pour se laver du reproche d'être trop noir dans ses autres sujets, eût voulu en imaginer un dans lequel tout fût vertueux; enfin, le style, qui, sans être aussi vicieux que celui des pièces précédentes, est le plus souvent faible, déclamatoire et incorrect; on ne sera pas surpris que cet ouvrage, extrêmement médiocre, après avoir eu du succès dans sa nouveauté, n'en ait jamais eu quand on a essayé de le reproduire sur la scène.

L'âge avancé de l'auteur, qui était plus qu'octogénaire quand il donna *le Triumvirat,* ne permet pas que l'on compte cet ouvrage au rang de ceux sur lesquels on peut le juger. On assure qu'il avait pour but de réparer l'injure qu'il avait faite à Cicéron, si indignement avili et défiguré dans *Catilina :* la réparation n'est pas heureuse. Cicéron, dans *le Triumvirat*, ne fait autre chose qu'attendre la mort et demander qu'on le proscrive; et quand il voit son nom sur les tables

fatales, il s'écrie :

Enfin je suis proscrit. *Que mon ame est ravie!*

Il valait infiniment mieux, dans le plan de la pièce, que Cicéron acceptât les offres de Sextus Pompée, qui lui propose de le mener en Asie auprès des derniers vengeurs de la liberté, Brutus et Cassius : son rôle est ici absolument inactif et presque toujours élégiaque. L'intrigue, d'ailleurs, ne vaut pas mieux que les caractères; elle roule sur l'amour d'Octave pour Tullie, fille de Cicéron, et sur l'amour de Tullie pour Sextus, déguisé sous le nom d'un chef gaulois nommé *Clodomir;* et l'on sait assez combien ces amours de tyran et ces déguisements de héros sont déplacés et invraisemblables dans des sujets historiques. Octave se laisse braver impunément par ce gaulois Clodomir, et laisse périr Cicéron qu'il peut sauver, et dont ensuite il déplore la perte, qu'il n'a tenu qu'à lui d'empêcher. Il y a quelques vers d'un ton noble; mais en général cette pièce n'est qu'une ennuyeuse déclamation.

Je m'arrêterai davantage sur *Catilina*, non qu'il soit meilleur que les pièces dont je viens de parler, il s'en faut de beaucoup; mais le succès étonnant qu'il eut, en 1748, est une époque fameuse dans l'histoire littéraire, et l'un des plus mémorables scandales qu'ait jamais donnés l'esprit de parti. Cette vogue passagère, qui ne l'empêcha pas de tomber à la reprise, de manière

qu'on ne l'a jamais revu, lui a pourtant conservé un reste de réputation, sur-tout auprès de ceux qui ne l'ont pas lu; et les éloges qu'on était convenu de lui prodiguer ont duré jusqu'à nos jours. Si l'on abandonne à peu près les deux derniers actes, on persiste à soutenir que les trois premiers *sont trois chefs-d'œuvre;* et dans une de ces diatribes polémiques (1) contre Voltaire, rassembés par les éditeurs de Crébillon, l'on se récrie avec ce ton d'indignation qu'il est naturel de prendre contre ceux qui démentent une vérité reconnue : *Il ne convient pas que les trois premiers actes de cette pièce sont trois chefs-d'œuvre, et que le rôle de Catilina est de la plus grande force!* Il faut donc voir ce que sont ces *chefs-d'œuvre* et cette *grande force.*

Il est impossible ici de séparer le dialogue de l'intrigue : outre que l'examen du style nous mènerait trop loin et ne produirait que de l'ennui, on ne peut bien marquer que par des citations le caractère particulier de cette pièce; et ce caractère est la démence la plus étrange et la plus continuelle, dans le langage comme dans la conduite des personnages.

Catilina, dans la première scène, rend compte de ses desseins à Lentulus. Il est venu avant le jour dans le temple de Tellus, où le sénat doit s'assembler ce jour même; il y cherche Probus,

(1) Ce sont des extraits des feuilles de Fréron.

grand-prêtre de ce temple, et qui paraît être dévoué à Catilina et aux conjurés. Cependant ce pontife, à ce que dit Lentulus, est lié à Cicéron

Par l'intérêt, le sang, *l'orgueil, ou l'amitié.*

On peut choisir. Mais, d'un autre côté, Catilina nous dit :

Probus, qu'à Cicéron je veux rendre infidèle,
Me sert *à ménager des traités captieux,*
Où, sans rien terminer, je les trompe tous deux.

Des traités entre Catilina et Cicéron! Mais Probus lui rend bien d'autres services : il a arrangé un rendez-vous de nuit dans ce temple entre Catilina et Tullie, fille de Cicéron.

Même ici par ses soins je dois revoir Tullie.

Voilà, certes, un emploi bien digne d'un grand-prêtre. Catilina aime Tullie; et s'il faut l'en croire sur cet amour, d'abord,

C'est *l'ouvrage des sens, non le faible de l'ame;*

ensuite,

Cette flamme, où tu crois que tout mon cœur *s'applique,*
Est un fruit de ma haine et de ma politique :
Si je rends Cicéron favorable à mes feux,
Rien ne peut désormais s'opposer à mes vœux;
Je tiendrai sous mes lois et la fille et le père,
Et j'y verrai bientôt la république entière.
Je sais que ce consul me hait au fond du cœur,

Sans oser d'un refus insulter ma faveur :
Il craint en moi le peuple, et garde le silence.

Ainsi, voilà Cicéron qui n'ose pas refuser sa fille à Catilina, et la fille de Cicéron qui vient seule, la nuit, trouver Catilina dans un temple ; et le prêtre de ce temple a, *par ses soins*, ménagé cette entrevue de Catilina et de Tullie, comme *il ménage des traités captieux* entre Cicéron et Catilina. Telle est l'ouverture de cette pièce ; et si l'on s'en rapporte au titre, cette action se passe dans Rome. Ce n'est rien encore : ne nous pressons pas de nous étonner. Il arrive, cet officieux Probus, et Catilina lui annonce que le souverain pontificat, place très-importante chez les Romains, est accordé à César, au préjudice de ce même Probus qui le briguait. Catilina s'intéressait pour lui ; mais la brigue de Cicéron l'a emporté. Cicéron a brigué pour César contre ce Probus qui est lié à Cicéron *par l'intérêt, le sang, l'orgueil, ou l'amitié*. Il reste à savoir d'où est venu ce zèle de Cicéron pour César : Catilina nous en instruit dans la scène précédente :

J'ai parlé pour Probus, *en public*, au sénat,
Tandis que pour César, aidé de Servilie,
J'engageais Cicéron, trompé par Césonie.

C'est donc, comme on le voit, Cicéron qui, sans le savoir, a fait tout ce que voulait Catilina, et qui est *trompé par* une *Césonie!* Cela va bien :

poursuivons. Probus prétend que cet affront retombe sur Catilina, sur

Vous (dit-il) qui, jusqu'à ce jour, *armé d'un front terrible*,
Des cœurs audacieux fûtes le moins flexible;
Qui, d'un sénat *tremblant à votre fier aspect*,
Forciez d'un seul regard l'insolence au respect.

Nous voyons dans l'histoire que Marius et Sylla, suivis de leurs légions et de leurs bourreaux, faisaient *trembler le sénat;* mais *forcer au respect l'insolence du sénat*, et *d'un seul regard*, cela était réservé à Catilina, du moins à celui de Crébillon. Il ne faut pas en être surpris; nous verrons bientôt comment il traite ce sénat. Il faut revenir à Probus, qui se jette aux genoux de Catilina, et lui fait une harangue pathétique pour l'engager à vouloir bien par pitié se rendre maître de la république. Catilina l'écoute gravement, et lui répond de même :

Probus, ne tentez point *une indigne victoire*...
... Parmi tant d'*objets cités pour m'émouvoir*,
Vous en oubliez un.

PROBUS.

Quel est-il?

CATILINA.

Mon devoir.
A combien de désirs il faut que l'on s'arrache,
Si l'on veut conserver une *vertu sans tache!*

Cependant il n'est pas inflexible, et il finit par dire :

Je sens que, malgré moi, *mes scrupules* vous cèdent.

Je ne sais qui était ce Probus ; l'histoire ne nous en parle pas. Il fallait sans doute un personnage d'invention pour que Catilina parlât sérieusement devant lui de sa *vertu sans tache* et de ses *scrupules*.

L'arrivée de Tullie interrompt cette incroyable conversation, et Probus veut s'en aller *en confident discret*. Mais Catilina le supplie, apparemment pour la bienséance, de ne pas *s'éloigner*, et ce grand-prêtre *se retire* seulement dans *le fond du théâtre*. Alors Catilina adresse la parole à Tullie en ces termes :

Quoi, madame, aux autels vous devancez l'aurore !
Eh ! quel soin si pressant vous y conduit encore ?
Qu'il m'est doux cependant de revoir vos beaux yeux,
Et de pouvoir ici rassembler tous mes dieux !

TULLIE.

Si ce sont là les dieux à qui tu sacrifies,
Apprends qu'ils ont toujours abhorré les impies,
Et que, si leur pouvoir égalait leur courroux,
La foudre deviendrait le moindre de leurs coups.

CATILINA.

Tullie, expliquez-moi ce que je viens d'entendre.
Ma gloire et mon amour craignent de s'y méprendre ;
Et si nous n'étions seuls, malgré ce que je voi,
Je ne croirais jamais que l'on s'adresse à moi.

Ce qu'on a peine *à croire*, *malgré ce qu'on voit*, c'est qu'un dialogue, un style de cette espèce, soit du dix-huitième siècle, et qu'on l'ait entendu pendant vingt représentations.

Catilina, indigné des reproches de Tullie, la prie de songer

> Que l'amour est *déchu de son autorité*,
> Dès qu'il veut *de l'honneur blesser la dignité.*

Tullie, pour le pousser à bout, fait paraître un esclave qui accuse Catilina de conspirer contre la patrie. Il s'écrie à part et avec surprise : *C'est Fulvie !* Et en effet, cet esclave n'est autre que la courtisane Fulvie, qui a été la maîtresse de Catilina, et qui, furieuse de se voir quittée pour Tullie, s'est déguisée en homme et a été accuser son amant auprès de sa rivale. Tout cela n'est-il pas bien digne du théâtre tragique! Et l'on ne peut pas dire que l'auteur ait prétendu donner à Fulvie un autre état que celui que tout le monde lui connaît dans l'histoire; car dans le troisième acte, Tullie, pour s'excuser de s'être méprise sur ce faux esclave, dit à Catilina :

> Vous savez de mes mœurs *quelle est l'austérité*,
> Qu'enchaînée aux devoirs d'une innocente vie
> Je n'ai jamais connu que le nom de Fulvie.

Ce qui signifie clairement qu'elle a été trop bien élevée pour connaître une femme publique autrement que de nom. L'on peut juger par-là du

respect qu'a montré l'auteur de *Catilina* pour les bienséances les plus vulgaires.

Catilina, pour achever cette scène comme elle a commencé, appelle Probus et remet Fulvie entre ses mains. Rien n'est plus conséquent, et l'on peut mettre une courtisane sous la garde d'un prêtre qui fait l'office d'entremetteur. Cette pièce n'est pourtant pas du temps de Hardy; elle est de nos jours.

Probus reparaît au second acte avec Fulvie, et, s'acquittant très-bien de son métier, il tâche de la raccommoder avec son amant, et de lui persuader que les soins de Catilina pour Tullie ne sont qu'une feinte, et n'ont pour objet que de tromper le consul. Il reproche à Fulvie ses emportements :

> Vit-on jamais l'amour, *dans sa plus noire ivresse*,
> *Emprunter du dépit une langue traîtresse?*

Mais Fulvie n'est pas sa dupe :

> Cessez de me flatter qu'on peut m'aimer encore;
> J'ai trop vu la beauté que l'infidèle adore.
> Mes yeux, avant ce jour, ne la connaissaient pas;
> Mais *vous me payerez ses funestes appas :*
> *C'est vous qui leur gagnez sur moi la préférence...*

Que dire de ce Probus à qui l'on veut faire *payer les appas de Tullie*, parce qu'il *leur a gagné la préférence?* Il n'en paraît point du tout étonné. Catilina vient à son secours, et parle à la cour-

tisane déguisée, comme il a parlé à Tullie; c'est la même dignité et la même raison. Il se plaint que Fulvie, par une jalousie folle, veuille *sacrifier le premier des Romains. Le premier des Romains*, ce n'est ni César, ni Pompée ni Cicéron ni Caton; c'est Catilina. N'est-ce pas là un noble orgueil? Il ajoute que c'est pour Fulvie qu'il voulait *conquérir un empire.* Elle lui répond que, *dans l'art de tromper,* elle en sait autant que lui-même; elle rappelle tout ce qu'elle a fait pour lui:

> Songe que *tu me dois*, et César, et Crassus,
> Les enfants de Sylla, Cépion, Lentulus.

Pour ce qui est de César, Fulvie se vante un peu; l'acquisition n'était pas complète. Enfin, sans vouloir d'autre *éclaircissement*

> *Qui puisse triompher d'un plus doux mouvement;*

elle propose, pour gage de la paix, de donner un démenti à Tullie en plein sénat. Catilina, loin d'accepter cet accommodement, lui dit:

> Si jamais vous osiez y démentir Tullie,
> Un affront si sanglant *vous coûterait la vie.*
> ....
> Tullie, *en me perdant, se rend digne de moi.*

Et comme Fulvie s'en est rendue indigne en *le sacrifiant*, il veut qu'elle *l'accuse au sénat.* Elle le lui promet bien, et s'en va: on ne la revoit

plus, et il n'en est plus question dans la pièce. L'auteur, qui s'est apparemment souvenu d'elle, aux derniers vers du quatrième acte, fait donner par Catilina l'ordre de la tuer; mais il donne cet ordre comme en passant, et dans un moment où il est en train d'en donner de semblables, par exemple, contre ce Probus que nous avons vu aussi enthousiaste auprès de lui que Séide auprès de Mahomet. Tout ce zèle fanatique n'empêche pas que Catilina ne dise à Céthégus:

Probus ne m'a fait voir qu'un esprit chancelant;
Prévenons les retours d'un conjuré tremblant,
Et de la même main songe à punir Fulvie
De ses nouveaux forfaits et de sa perfidie.

Il est vrai qu'on ne nous dit pas au cinquième acte si cet ordre a été exécuté, et que la pièce finit sans qu'on sache ce que sont devenus Probus et Fulvie; mais qu'importe?

Il nous reste à entendre Cicéron : c'est dans ce rôle que l'auteur s'est surpassé.

C'est vous, Catilina, que je cherche en ces lieux,
Non comme un sénateur jaloux et furieux,
Mais comme un ennemi *qui sait régler sa haine*
Sur ce qu'en peut permettre une vertu romaine.

Il est impossible de décider si, dans ces trois derniers vers, Cicéron parle de lui ou de Catilina; mais qu'importe? Ce qui suit est clair :

Enfin, depuis le jour que le sort des Romains,

Par le choix des tribus, fut remis en mes mains,
Vous ne m'avez point vu, *soigneux de vous déplaire*,
Braver l'inimitié *d'un si noble adversaire*.
Je remportai sur vous l'honneur du consulat
Sans acheter les voix du peuple et du sénat,
Et vous savez assez que cette préférence,
Qui flattait vos désirs, *passait mon espérance*.
Mais le sénat, toujours *en butte à vos mépris*,
Réunit sur moi seul les vœux et les esprits.

Sûrement l'auteur a voulu laver Cicéron du reproche de vanité qu'on lui a fait souvent; il ne peut pas pousser la modestie plus loin : ce sont *les mépris* de Catilina pour le sénat qui ont fait Cicéron consul. Nous allons voir comment le sénat se venge de ces *mépris*. Le consul poursuit :

On dit... *mais je crois peu des bruits mal assurés*
Qui vous osent nommer parmi des conjurés.
Tout défiant qu'il est, *Caton ne l'ose croire*.
Cependant le sénat, *jaloux de votre gloire*,
Pour étouffer des bruits qui, *dans un sénateur*,
Pourraient, en vous blessant, blesser son propre honneur,
Dès hier vous nomma gouverneur de l'Asie.
Pompée et Pétréïus, descendus vers Ostie,
L'un et l'autre chargés de vous y recevoir,
Remettront dans vos mains leur souverain pouvoir.

Cicéron qui *croit peu des bruits mal assurés qui nomment Catilina parmi des conjurés!* Caton qui *n'ose pas le croire!* Le sénat qui, *jaloux de la gloire de Catilina*, *le nomme gouverneur de l'A-*

sie et successeur de Pompée! Ce seul exposé suffit : je supprime toute réflexion; je m'en rapporte à celles qui se présentent d'elles-mêmes à quiconque a la plus légère idée de l'histoire romaine, et des vraisemblances de mœurs et de caractères essentielles à la tragédie.

Si l'on ne s'attendait pas à ces propositions de Cicéron et du sénat, on ne s'attend pas davantage à la manière dont Catilina reçoit l'offre de ce gouvernement d'Asie, qui avait été l'objet de l'ambition de Sylla, de Lucullus, de Pompée, et qui certainement aurait ôté à Catilina toute idée de conspiration, s'il eût été un moment dans le cas de prétendre à un commandement de cette importance, qui ne se donnait qu'aux premiers magistrats sortant de charge.

Ainsi donc le sénat veut, sans me consulter,
Me charger d'un emploi que je puis rejeter.
Je ne sais s'il a cru *me forcer à le prendre;*
Mais j'ignore comment *vous osez me l'apprendre...*

En effet, quel excès de hardiesse!

Et *croire m'éblouir* jusqu'à me déguiser
Tout l'affront d'un honneur que je dois mépriser.

Catilina est difficile à contenter.

L'intérêt des Romains n'est pas ce qui vous guide;
C'est le seul mouvement *d'une haine perfide*;
Que le fiel de Caton *sut toujours enflammer,*
Et que mes *soins en vain ont tenté* de calmer.

J'ai fait plus : j'ai brigué jusqu'à votre alliance;
Et lorsque *Rome attend avec impatience*
Un hymen qui pourrait rassurer les esprits,
Vous osez le premier signaler des mépris.

Qui l'aurait cru, que *Rome attendît avec impatience* l'hymen de la fille de Cicéron avec Catilina, et que Cicéron *signalât des mépris* en lui offrant le gouvernement de l'Asie? Ce *mépris* serait-il dans ses discours? Il ne lui a parlé qu'avec un profond respect, et comme un client devant son supérieur. Il lui a dit :

Encor si quelquefois vous daigniez vous contraindre.
. . . .
A vos moindres chagrins vous voulez que tout tremble.
. . . .
Quel citoyen pour nous, *et le plus grand peut-être*,
S'il nous menaçait moins de nous donner *un maître!*

Catilina parle du moins comme s'il l'était déja :

Alarmé *d'un pouvoir dont la grandeur vous blesse*,
L'ardeur d'en triompher vous occupe sans cesse.

La grandeur du pouvoir de Catilina! Ne dirait-on pas qu'il s'agit d'un Pompée? Il finit par défier le consul de produire cet esclave accusateur dont Cicéron ne lui a point parlé, et il veut bien par pitié lui apprendre que

Cet esclave est Fulvie,
Qui, jalouse en secret des charmes de Tullie,

A cru devoir troubler *quelques soins innocents*
Qu'exigeaient d'un grand cœur des charmes si touchants.

. . . .

Vous rougissez, seigneur...

S'il est vrai que Cicéron *rougisse*, c'est apparemment d'entendre Catilina lui parler en confidence des *soins* qu'il rend à sa fille; c'est du moins ce que doit faire le Cicéron de la pièce, qui trouve fort bon, comme on va le voir, que Catilina rende *des soins* à Tullie. Mais s'il eût parlé ainsi au Cicéron de Rome, s'il lui eût dit que les *charmes touchants de Tullie exigeaient les soins innocents* de Catilina, Cicéron, dont la maison n'avait jamais été ouverte à un pareil homme, et dont la fille n'avait pu être vue de Catilina que dans les cérémonies publiques, aurait cru fermement que la tête lui avait tourné. La sienne n'est pas forte dans cette pièce, car elle paraît entièrement renversée par cette conversation.

. . . . Dans quel désordre il laisse mes esprits!
Quelle honte pour moi si je m'étais mépris!
Catilina pourrait ne pas être coupable...

. . . .

Essayons cependant de *calmer la fureur*
Du perfide ennemi qui fait tout mon malheur.
S'il paraît au sénat, et qu'il s'y justifie,
Son triomphe bientôt *me coûterait la vie.*
Malgré tous ses détours, *j'entrevois ce qu'il veut;*
Mais nous serions perdus, s'il osait ce qu'il peut.
Employons sur son cœur le pouvoir de Tullie,

Puisqu'il faut que le mien jusque-là s'humilie.
Quel abyme pour toi, malheureux Cicéron!
Allons revoir ma fille et consulter Caton.

Encore une fois, j'écarte les observations; je n'ai pas le courage d'en faire. Mais figurons-nous Cicéron tout à coup transporté parmi nous, et assistant à une représentation de cette pièce : que pourrait-il penser? que pourrait-il dire? « Ce « peuple passe pour l'un des plus instruits et des « plus éclairés qu'il y ait au monde, et ce théâtre « en rassemble l'élite. Tout ce qui a reçu ici quel- « que éducation sait parfaitement l'histoire de mon « pays et la mienne; ils ont appris mes ouvrages « dès l'enfance, ils les savent par cœur : et c'est « sur le théâtre dont cette nation se glorifie qu'on « me fait tenir un langage qui réunit la plus ridi- « cule stupidité à la plus basse infamie! Serait-ce « un spectacle sérieux ? N'est-ce pas plutôt une « de ces farces bouffonnes où l'on se joue de ce « qu'il y a de plus respectable, et dont l'auteur « a voulu divertir le public aux dépens de Cicé- « ron? En ce cas, j'avoue qu'il ne pouvait pas « mieux faire; mais je l'aurais dispensé de me « choisir. » C'est à peu près ainsi que Cicéron pourrait s'exprimer. Quant à la réponse qu'on pourrait lui faire, je m'en rapporte à vous, messieurs, et j'achève l'exposé des *trois chefs-d'œuvre*.

De nouveaux acteurs viennent occuper la scène : ce sont des ambassadeurs gaulois, Sunnon et Gon-

tran, que *les Gaules ont daigné envoyer en ces lieux*, et qui se sont liés avec Catilina. Celui-ci, qui vient de traiter Cicéron comme vous l'avez vu, débute avec eux par ce vers:

> De nos desseins secrets la trame est découverte.

Il faut donc que ce soit par une révélation surnaturelle, car il s'est moqué de la déposition dont Fulvie le menaçait :

> *Qu'aurais-je à redouter d'une femme infidèle ?*
> Où seront ses garants ? Et d'ailleurs *que sait-elle ?*
> *Quelques vagues projets* dont l'imprudent Caton
> Nourrit depuis long-temps la peur de Cicéron;
> . . . .
> Tandis qu'*un grand dessein échappe à ses lumières.*

De plus, cette Fulvie n'a parlé qu'à Tullie, et Tullie n'a parlé à personne; elle va même dans l'instant demander pardon à Catilina de ses soupçons injustes. Ce n'est pas la pénétration de Cicéron qu'il peut craindre; il a dit :

> Maître de mes secrets, j'ai pénétré les siens,
> Et Lentulus lui-même ignore tous les miens.

Puisque son principal confident *ignore tous ses secrets*, qui donc a pu en *découvrir la trame ?* Personne assurément; car, dans l'assemblée du sénat qui a lieu au quatrième acte, nous verrons que Cicéron n'en sait pas plus qu'il n'en savait tout à l'heure. Mais, encore une fois, qu'importe ?

Catilina demande un asyle aux Gaulois en cas de malheur, et Sunnon lui demande sa *protection* pour les Gaulois. Voilà l'objet de la scène où Catilina parle encore de *sa vertu*, comme il en a parlé à Tullie, à Fulvie, à Probus, à tout le monde; et comme Probus et Fulvie ne reparaîtront plus, de même nous ne reverrons plus ni Sunnon ni Gontran.

Arrive Tullie, qui veut réparer ses injustices, et qui tremble *d'effroi* de *l'accueil* de Catilina. Elle se plaint qu'il n'ait pas daigné la désabuser :

> Fallait-il exposer *une ame vertueuse*
> A servir les fureurs *d'une ame impétueuse?*

Elle conjure Catilina de ne point aller au sénat et de mépriser Fulvie :

> Faisons-la de ces lieux sortir secrètement.

Nouvelle preuve qu'elle y est encore sous la garde de Probus, et qu'elle n'a pu parler à personne. Mais *la vertu* de Catilina rejette tous ces ménagements.

TULLIE.

> Pourriez-vous de ma part craindre une perfidie?

CATILINA.

> Non; mais on a trompé votre crédule amour,
> Afin que vous pussiez me tromper à mon tour :
> *La plus légère peur corrompt les cœurs timides,*
> *Et des plus vertueux fait souvent des perfides.*

La fille de Cicéron, qui sans doute reconnaît son père dans ces *cœurs timides* dont *la peur fait des perfides*, se hâte de dire à son amant :

Du moins en ma présence *épargnez Cicéron ;*

et un moment après :

Accordez à mes pleurs *la grace des Romains.*

En vérité, ce qui paraît le plus extraordinaire dans cette pièce, c'est que Catilina s'abaisse à une conspiration. Que peut-il vouloir ? Il est *le premier des Romains ;* tout le monde est à ses pieds ; le consul vient, de la part du sénat, lui offrir respectueusement le plus beau gouvernement de l'empire, et lui demande pour toute grace de se *contraindre quelquefois* et de se faire un peu *moins craindre ;* et lorsqu'à la fin de ce troisième acte on vient lui annoncer que le sénat s'assemble, il répond :

Je veux, *à commencer par le plus fier de tous,*
Les voir dans un moment tomber à mes genoux.
. . . .
Aucun d'eux n'osera soutenir ma présence.

Et il sort pour aller *leur annoncer un maître.* Il n'y a plus de milieu : ou c'est le roi du monde, et il a vingt légions à ses ordres ; ou c'est le capitan Matamore de l'ancienne comédie.

Il faut bien croire qu'en effet il est le *maître,* comme il le dit, puisqu'au moment où il entre

dans le sénat, l'auteur a soin de nous avertir que tout le monde *se lève à son aspect* (honneur qui ne se rendait jamais qu'aux consuls), et que, dans toute la scène, il parle aux sénateurs, d'abord comme un *maître* irrité qui menace ses esclaves, ensuite comme les dédaignant au point qu'il ne veut pas même d'eux pour esclaves. Enfin, il finit par en avoir pitié, et consent à les sauver. On pourrait en douter peut-être; il faut l'entendre:

Sylla vous méprisait, et moi je vous déteste.
De nos premiers tyrans vous n'êtes qu'un vil reste.
Juges sans équité, magistrats sans pudeur,
Qui de vous commander voudrait se faire honneur?
Et vous me soupçonnez d'aspirer à l'empire,
Inhumains, acharnés sur tout ce qui respire,
Qui depuis si long-temps tourmentez l'univers!
Je hais trop les tyrans pour vous donner des fers.

Caton veut prendre la parole; Catilina l'interrompt:

Tais-toi.
Il est vrai qu'autrefois, plus jeune et *plus sensible*
(Vous l'avez ignoré, ce projet si terrible,
Vous l'ignorez encor), *je formai le dessein*
De vous plonger à tous un poignard dans le sein.
L'objet qui vous dérobe à ma juste colère
Ne parlait point alors en faveur de son père.
Mais un autre penchant, plus digne d'un Romain,
M'arracha tout à coup le glaive de la main:
Je sentis, malgré moi, l'amour de la patrie
S'armer *pour des ingrats indignes de la vie.*

Cicéron, qui devrait être touché de reconnaissance, puisque c'est sa fille seule qui le *dérobe* lui et les sénateurs *à la juste colère de Catilina*, se montre ici un de ces *ingrats indignes de la vie*. Il s'avise de lui dire, on ne sait pourquoi :

Vous êtes convaincu, le crime est avéré,

quoiqu'on n'ait pas encore articulé le moindre fait contre Catilina, ni produit aucune accusation. Aussi Catilina reprend dans son style ordinaire :

Je vais de ce discours réprimer *l'insolence*.
Vous pensez, je le vois, que, tremblant pour mes jours,
A des subtilités je veuille avoir recours.
Et qu'ai-je à redouter de votre *jalousie?*
Ainsi ne croyez pas que je me justifie.
Imprudents, savez-vous, si j'élevais la voix,
Que je vous ferais tous égorger à la fois?
. . . .
Lorsque vous ne songez qu'à me faire périr,
Ingrats, sur vos malheurs je me sens attendrir.

Il n'y a pas moyen d'aller plus loin; ce délire est trop fort : mais il fallait le mettre sous vos yeux. Vous n'en auriez pas supporté une critique sérieuse; et puisqu'il faut finir par s'exprimer nettement, et qu'aujourd'hui l'on ne doit plus rien qu'à la vérité, cette pièce est en effet un chef-d'œuvre d'extravagance, de ridicule et de barbarie : et observez que, pour ce qu'on appelle action, intrigue, nœud dramatique, il n'y en a pas trace jusqu'ici, et qu'il serait impossible de

dire de quoi il est question; car la querelle entre Fulvie, Tullie et Catilina, tout insensée qu'elle est, s'est renfermée entre ces trois personnages, et s'est terminée au commencement du second acte. L'accusation n'a pas eu lieu; Cicéron n'en dit pas un mot dans le sénat : Catilina en sort justifié et remercié par le consul et par le sénat; et il est vaincu à la fin de la pièce, et se tue sans qu'il soit possible de se rendre compte de rien qui ait l'apparence d'une intrigue tragique.

Résumons. Il paraît démontré que Crébillon n'était pas en état de traiter des sujets qui demandassent quelque connaissance de l'histoire, des mœurs des nations, et du caractère des personnages célèbres. Il avait très-peu de littérature; il lisait peu, si ce n'est les Romans du dernier siècle, pour lesquels il avait un goût décidé. Cette lecture, faite avec précaution et jugement, peut n'être pas inutile à un poëte tragique : on y trouve des situations et de l'héroïsme, mais qui sont presque toujours hors de nature; et ce n'est pas là qu'on peut étudier le cœur humain, les vraies passions et leur langage, les convenances de toute espèce, la vraisemblance, le dialogue, le goût et la vérité d'expression. Aussi toutes ces qualités manquent absolument dans toutes les pièces de Crébillon, excepté dans les belles scènes de *Rhadamiste*, et dans quelques morceaux d'*Électre*. S'il est incontestable que c'est dans le plus grand nombre des ouvrages qu'un auteur a

composés dans le temps de sa force qu'il faut chercher sa manière habituelle, on ne peut nier qu'*Idoménée*, *Atrée*, *Électre* presque tout entière, *Xercès*, *Sémiramis*, *Pyrrhus*, *Catilina*, ne soient de très-mauvais romans où la nature et la raison sont entièrement méconnues, dans le plan comme dans le style. Les scélérats y sont extravagants et froids; les héros, des fanfarons sentencieux; les amants, langoureux et fades; les ressorts y sont faux et forcés; les bienséances y sont violées à tout moment dans les sentiments comme dans le dialogue; les moyens sont d'une monotonie qui accuse la stérilité. On a osé faire ce dernier reproche à Voltaire, le plus fécond et le plus varié de nos poëtes, et l'on a établi cette imputation absurde sur ce qu'il a employé deux fois le moyen d'une lettre sans adresse. Si c'est un défaut, il a du moins produit *Zaïre* et *Tancrède*. Mais que dira-t-on de Crébillon, qui a fondé presque toutes ses pièces sur le même moyen, c'est-à-dire, sur le déguisement des principaux personnages? A commencer par *Rhadamiste*, Zénobie y paraît sous le nom d'Isménie; dans *Électre*, Oreste est caché sous celui de Tydée; Pyrrhus, dans la pièce de ce nom, l'est sous celui d'Hélénus; Ninias, dans *Sémiramis*, sous celui d'Agénor; le fils de Thyeste, sous celui du fils d'Atrée; Sextus, dans *le Triumvirat*, sous celui de Clodomir; et dans *Catilina* même, Fulvie se déguise en esclave. Ne reconnaît-on pas là le goût

romanesque, qui était le principal caractère de l'esprit de Crébillon? — Mais il a fait *Rhadamiste;* et vous avez vous-même établi en principe que la postérité ne classait un auteur que sur ce qu'il avait fait de bon. — Fort bien : la conséquence de ce principe est que, malgré tant de mauvais ouvrages, l'homme qui a fait *Rhadamiste*, dont le plan est beau, et l'exécution quelquefois très-belle, mérite une place très-honorable parmi nos poëtes tragiques. Mais s'ensuit-il qu'il doive être mis au nombre des grands maîtres de l'art? On peut démontrer que non. D'abord, le principe dont il s'agit leur est bien différemment applicable : il signifie en lui-même que, quand un auteur, dans le plus grand nombre des productions qui ont précédé la décadence de l'âge, a laissé l'empreinte d'un talent supérieur, la postérité oublie ses fautes et ne compte que ses chefs-d'œuvre. C'est ce qui est arrivé à Corneille, qui, depuis *le Cid* jusqu'à *Héraclius,* a montré un grand génie dans tout ce qu'il a fait. Depuis *Pertharite* jusqu'à son *Attila,* ce n'est plus lui; la vieillesse lui avait ôté ses forces. Pour Racine, qui malheureusement n'a pas vécu jusqu'à la vieillesse, et a cessé d'écrire dans la maturité, on ne peut séparer de ses excellentes compositions que les deux essais de sa jeunesse, *les Frères ennemis* et *Alexandre;* et l'on ne peut compter son *Esther,* qui n'était pas destinée au théâtre. Il reste donc à ces deux poëtes des monuments

nombreux; ceux de Voltaire le sont encore davantage : il n'en reste qu'un seul à Crébillon. D'où vient cette différence? La raison en est sensible : de même que dans ces grands hommes la foule des chefs-d'œuvre prouve la fécondité d'un beau talent, la richesse de l'imagination, les ressources de l'art, l'étendue de l'esprit, et la variété des vues et des idées; de même, si Crébillon, dans le cours d'une très-longue carrière, n'a eu qu'une seule conception heureuse et sûre, n'est-ce pas une preuve que, né avec du génie, il n'avait d'ailleurs rien de ce qui peut le fortifier, l'étendre, l'enrichir, le guider; qu'incertain dans ses efforts, égaré dans sa marche, il n'a bien rencontré qu'une fois; qu'incapable de féconder le fonds qu'il avait reçu de la nature, il n'a pu mûrir qu'une seule production, et n'a pu laisser d'ailleurs que des fruits malheureux et avortés? Et qu'est-ce que cette différence entre eux et lui, si ce n'est celle de la force à l'impuissance, de l'abondance à la stérilité, des grandes lumières aux vues bornées, de la supériorité d'esprit et de goût à des facultés très-imparfaites? En un mot, quel est, parmi les peintres et les statuaires du premier ordre, celui qui n'a fait qu'un beau tableau ou une belle statue?

De ces principes généraux, si nous descendons aux considérations particulières, cette pièce même de *Rhadamiste* peut-elle, sous tous les rapports, soutenir le parallèle avec ce que Racine et Vol-

taire ont produit de plus parfait? Admettons qu'elle se soutienne au théâtre : à la lecture, si décisive pour la réputation; à la lecture, qui consacre les ouvrages, et qui est l'irrévocable sceau de leur mérite, peut-elle soutenir la comparaison? Otez-en quelques morceaux détachés qui sont d'une grande beauté, elle est généralement mal écrite; et vous avez vu, Messieurs, ce qu'était le style du premier acte. Or c'est ici un principe incontestable, que, dans un siècle où la langue et le goût sont fixés, et qui a des modèles en tout genre, un auteur qui écrit mal, manque, sur-tout en poésie, d'une des qualités les plus essentielles, et par conséquent ne saurait être au premier rang. On n'est point grand poëte sans le style, à moins que l'on ne soit, ainsi que Corneille, le premier à former la langue et le style de sa nation. Je crois bien que de ce côté l'infériorité ne sera pas contestée; mais même dans les autres parties, prétendra-t-on que l'auteur de *Rhadamiste* soit au niveau de Racine et de Voltaire? Égale-t-il le premier pour l'entente des scènes et du dialogue, et le second pour l'effet théâtral? On nous dit qu'*il a un genre à lui*, qu'*il est le créateur d'une partie qui lui appartient en propre, de cette terreur qui constitue la véritable tragédie*. Ces assertions sont bonnes pour ceux qui ne réfléchissent pas; elles sont fausses à l'examen. D'abord, une quantité de mauvais ouvrages ne forme pas *un genre*; c'est abuser des

mots. J'ai démontré qu'*Atrée* n'était point le modèle de *la terreur tragique*, et que ce modèle existait long-temps auparavant dans le cinquième acte de *Rodogune*. Il n'est pas non plus dans *Électre*; elle est trop affaiblie et trop défigurée par la froideur des épisodes et la fadeur de la galanterie. Il faut donc revenir encore à *Rhadamiste*; il y en a ici, de la terreur, dans une juste mesure, et mêlée de pitié: c'est la vraie tragédie. Mais il y a des degrés dans tout, et si j'ose dire ce que j'en pense, le plus beau modèle de cette partie de l'art dramatique est dans le cinquième acte de *Zaïre* ou dans le quatrième de *Mahomet*. Si l'on me demande pourquoi, c'est qu'à cette terreur, portée au comble, se joint la plus attendrissante pitié; c'est que le cœur, serré par l'effroi, est soulagé par les larmes; et c'est là, si je ne me trompe, le dernier effort de l'art, le plus beau triomphe de la tragédie.

Pour conclure, nous avons trois grands tragiques entre lesquels il serait très-difficile de prononcer une primauté absolue : du moins ce n'est certainement pas moi qui l'entreprendrai. La saine critique peut seulement reconnaître que chacun d'eux l'emporte dans les parties qui le distinguent particulièrement; Corneille, par la force d'un génie qui a tout créé, et par la sublimité de ses conceptions; Racine par la sagesse de ses plans, la connaissance approfondie du cœur humain, et sur-tout par la perfection de

son style; Voltaire, par l'effet théâtral, la peinture des mœurs, l'étendue et la variété des idées morales adaptées aux situations dramatiques. Je doute que les générations futures, en admirant ces trois hommes rares, soient jamais d'accord sur le rang qui leur est dû. Mais je ne suis pas surpris qu'il y ait aujourd'hui des juges plus hardis : ce ne sont sûrement pas des artistes; ce sont ceux qui, dans des feuilles et dans des dictionnaires, décident sur tout ce qu'ils n'ont pas étudié; les uns décernant à Crébillon *la troisième statue* (1), les autres ne reconnaissant *de poëte tragique que lui seul*, et ne daignant pas même nommer Voltaire; tous se faisant tour à tour les instruments de la haine et de l'envie, et les échos de l'ignorance. Ils ont été très-bien caractérisés dans ces vers de ce même Voltaire, qu'ils aimaient d'autant moins qu'il les connaissait mieux :

Animaux malfaisants, semblables aux harpies,
De leurs oncles crochus et de leur souffle affreux,
Gâtant un bon dîner qui n'était pas pour eux.

---

(1) Crébillon fils allait plus loin, et celui-là du moins était excusable. On lui disait un jour, au foyer de la Comédie Française : « On a beau faire, votre père sera toujours le « troisième de nos tragiques. — *Dites*, *Sera toujours un des* « *trois*. »

SECTION II.

La Grange Chancel, La Motte, Piron, Le Franc de Pompignan.

Rien ne fait mieux voir combien la poésie dramatique est à la fois séduisante et périlleuse que la multitude d'ouvrages qu'elle a produits dans ce siècle, et le très-petit nombre de ceux qui ont échappé à l'oubli. On a représenté ou imprimé, depuis la mort de Racine, environ un millier de tragédies. Combien en est-il resté au théâtre, en mettant à part celles de Voltaire, qui a pris son rang à côté des deux maîtres du dernier siècle? A peu près une trentaine, avec plus ou moins de succès et de réputation, plus ou moins de bonheur ou de mérite; et, parmi celles qui appartiennent à des auteurs actuellement vivants, il en est qui sûrement ne sont pas à l'abri des différentes révolutions que le temps a fait essuyer aux poëtes de l'âge précédent, dont vous avez vu varier les destinées.

Les esprits supérieurs, en dominant sur l'esprit général, ont une influence progressive sur le sort des écrivains modernes. Le ton que Voltaire a fait prendre à la tragédie est en effet, sans qu'on s'en soit aperçu, ce qui a le plus contribué à faire disparaître nombre de pièces qui avaient encore de la vogue avant lui. La manière dont ce grand homme a traité l'amour dans ses

tragédies a dégoûté des galanteries pastorales et des fadeurs dialoguées d'*Alcibiade*, de *Tiridate*, d'*Arminius*, que Baron fit applaudir autrefois. Si, depuis trente ans, on n'a pas osé remettre l'*Astrate* de Quinault, la *Pénélope* de Genest; si le *Pyrrhus* de Crébillon, qu'on essaya de faire revivre il y a quelques années, fut aussitôt abandonné, c'est qu'en voyant tous les jours des pièces telles que *Zaïre, Alzire* et *Tancrède*, on eut plus de peine à supporter la froideur et la faiblesse de ces romans alambiqués et de ces langoureuses élégies. Un acteur immortel, à qui la déclamation fut redevable du même progrès que la tragédie devait à Voltaire, nous accoutuma, comme de concert avec le poëte, à des impressions plus fortes et plus profondes; et c'est surtout grace à ces deux talents réunis qu'on a senti que la tragédie devait être quelque chose de plus que ce qu'elle était souvent du temps de Baron, une conversation noble et une galanterie de cour. Si la disposition naturelle à l'esprit humain, de passer facilement d'un excès à l'autre, nous a jetés ensuite dans l'exagération de toute espèce; si l'on est devenu outré de peur d'être faible (ce qui n'est qu'une autre sorte de faiblesse), si l'on est devenu extravagant de peur d'être froid (ce qui n'est qu'une autre sorte de froideur), il n'est pas impossible que quelques bons esprits, quelques bons modèles nous ramènent à ce juste milieu, qui est le point de perfection dans tous les

arts. L'exaltation de tête n'est qu'une maladie morale qui a son cours et ses périodes comme les épidémies physiques: la contagion peut s'arrêter quand elle est à son plus haut degré. On peut en venir à s'apercevoir au théâtre qu'il y a quelque différence entre la vraie chaleur qui nous pénètre et l'effervescence factice qui nous étourdit, entre les transports de la passion et les convulsions de l'épilepsie, entre les accents de l'homme sensible et les hurlements d'un fou enragé, entre un héros qui se plaint et un mendiant qui nous apitoie, entre une princesse irritée et une harengère qui querelle. Depuis trop long-temps on confond des choses si différentes, sous prétexte de *chaleur;* mais cette manie est peut-être près de son terme; et l'ennui, qui à la longue naît de tout ce qui est faux; l'ennui, plus efficace que toutes les leçons, peut nous ramener à la vérité. Qui sait alors ce que deviendront les monstres dramatiques, composés et représentés de nos jours sur ce plan d'exagération qui touche à la folie? Qui sait si la ténébreuse démence du théâtre anglais ne sera pas repoussée du nôtre, et si nous ne cesserons pas d'imiter de cette respectable nation ce qu'elle a de moins imitable? Ce n'est pas que nous ne devions à quelques-uns de ceux qui travaillent aujourd'hui pour le théâtre des productions d'un meilleur genre, et je me ferais un plaisir de rendre justice à ce qu'ils ont d'estimable; mais le plan que je me suis prescrit, ne

comprenant point jusqu'ici les auteurs vivants, me dispense d'un jugement où la louange et la censure sont presque également dangereuses. Le temps ne doit marquer qu'à la fin de leur carrière ce que l'opinion générale doit faire perdre ou gagner à chacun d'eux; et, borné à rendre compte de ce que nous ont laissé ceux qui ne sont plus, le premier témoignage que je leur dois, c'est que l'art de Melpomène est si difficile et si brillant, que, même à une grande distance des trois maîtres qu'elle a placés dans son sanctuaire, il y a encore quelque gloire pour ceux à qui un ou deux ouvrages, honorés d'un succès durable, ont donné une place dans son temple.

La Grange Chancel était l'écrivain qui, après Crébillon, avait eu le plus de succès au théâtre avant que Voltaire y parût, mais ses pièces ne s'y soutinrent pas comme *Électre* et *Rhadamiste*. La princesse de Conti, dont il était page, engagea Racine à cultiver les dispositions très-prématurées que ce jeune homme avait montrées : il faisait des vers et des comédies dès l'âge de neuf ans. C'est un des nombreux exemples qui prouvent que le talent poëtique s'annonce de bonne heure : il est plus rare que cette extrême précocité n'ait abouti qu'à une médiocrité si décidée. La seule partie de l'art que La Grange ait connue, c'est l'entente de l'intrigue; c'est sur-tout le mérite d'*Amasis* et d'*Ino;* tous les autres lui manquent presque entièrement.

Jugurtha, sa première pièce, composée lorsqu'il n'avait que seize ans, ne serait pas même dans le cas d'être comptée, si l'auteur ne nous apprenait qu'il l'avait depuis revue et corrigée avec le plus grand soin, et s'il ne l'eût jugée digne d'entrer dans l'édition complète de ses Œuvres, qu'il rédigea quelque temps avant sa mort. L'intrigue en elle-même n'est pas mal tissue; mais elle n'est pas plus tragique que presque toutes celles du même temps, et le sujet devait l'être. Au lieu de nous offrir, comme dans l'histoire, un Jugurtha qui a soif de régner et soif du sang de son frère, un Africain artificieux et féroce, qui trompe et qui déteste les Romains, c'est l'amoureux de la princesse Artémise, d'une fille de Bocchus, et il hait beaucoup moins dans son frère Adherbal un concurrent au trône de Numidie, qu'un rival aimé de cette Artémise; et puis une Ildione, fille de Jugurtha, aime Adherbal, qui ne l'aime point: et ce qui occupe le fameux Jugurtha, c'est qu'il faut

Que la gloire en ce jour
Rassemble quatre cœurs séparés par l'amour.

Avec ces *quatre cœurs* on ne touche point le nôtre. Point de vérité dans les caractères, point de noblesse dans les ressorts; rien d'attachant, rien d'intéressant; et Adherbal est égorgé, et Artémise s'empoisonne, et Ildione se tue, sans que les meurtres, le poignard et le poison puissent

réchauffer ces triviales intrigues, glacées par des amours de convention que la tragédie a si long-temps et si mal à propos empruntés de la comédie.

Ne les retrouve-t-on pas encore dans un de ces beaux sujets anciens que ne devait pas traiter ce La Grange, disciple de La Calprenède bien plus que de Racine? Il n'a pas manqué de mettre dans son *Oreste et Pylade* un double amour. Pylade tombe subitement amoureux d'Iphigénie, tout en arrivant dans le temple où cette prêtresse va l'immoler, et, par un coup de sympathie, la prêtresse devient aussi amoureuse de sa victime. A l'égard de Thoas, il y a long-temps qu'il est amoureux d'Iphigénie, tandis qu'une Thomyris, princesse du sang des rois scythes, est très-inutilement amoureuse de lui. Ce dernier amour a cela d'extraordinaire, que c'est un tyran qui en est l'objet: il est vrai qu'il y entre un peu d'ambition, et qu'en l'épousant elle remonte au trône qu'il a usurpé sur la famille de Thomyris; mais enfin elle veut à toute force l'épouser, et c'est, je crois, le seul tyran à qui un poëte tragique ait fait tant d'honneur. Au reste, ce rôle de Thomyris sert du moins pour le dénoûment, qui est le grand écueil du sujet. L'auteur se félicite beaucoup de cette invention, qu'il compare à l'épisode d'Ériphile; mais Racine ne lui en avait pas tant appris, et ce dénoûment n'est qu'un escamotage d'une autre espèce que celui de l'*Iphigénie en Tauride* de Guymond de La Touche, où Pylade,

comme tombé des nues, se trouve à point nommé dans le temple pour arrêter le glaive de Thoas levé sur Oreste, qui est sans défense, et pour enfoncer le sien dans le cœur du tyran. La Grange s'y prend plus finement, c'est-à-dire, plus ridiculement : Thoàs, pour se débarrasser de Thomyris, veut la faire embarquer avec un ambassadeur sarmate, le jour même où il se propose d'épouser Iphigénie. Il charge un Hydaspe de la conduire au vaisseau; mais il se trouve que la prêtresse grecque, en se couvrant de son voile, a pris la place de la reine des Scythes, et s'est fait mener au navire sous bonne escorte, avec son frère, Pylade, et la statue. Thoas court après les fugitifs : il est tué par Oreste; et lui tué, tout le reste parti, il ne reste que Thomyris, qui devient ce qu'elle peut.

N'oublions pas qu'on rencontre ici de ces faibles imitations de scènes fameuses, maladresse trop ordinaire à la médiocrité. Rien de plus connu que le beau combat d'amitié et de générosité entre deux princes, dont chacun veut être Héraclius pour mourir seul et pour sauver l'autre. La Grange a cru faire merveille en faisant jouer le même rôle aux deux héros de sa pièce, dans une scène où Pylade s'avise de soutenir qu'il est Oreste, parce que Thoas, que les oracles ont menacé de ce prince, n'en veut qu'à lui seul, et consent à épargner son compagnon. Cette dispute ne produit rien du tout, et ne sert qu'à faire voir

que La Grange s'est souvenu fort mal à propos d'une belle scène de Corneille. Guymond de La Touche en a imité plusieurs de La Grange, mais tout différemment : quand il lui emprunte quelque chose, c'est toujours en le surpassant. On jouait encore quelquefois *Oreste et Pylade* avant que nous eussions *Iphigénie en Tauride*; mais cette dernière pièce, très-supérieure à la première, l'a bannie entièrement du théâtre, et a mérité l'honneur d'en demeurer seule en possession.

Il était de la destinée de La Grange d'être dépossédé : ce qu'*Iphigénie en Tauride* a fait d'*Oreste et Pylade*, *Mérope* l'a fait d'*Amasis*. On sent qu'il y a ici bien une autre distance, mais aussi *Amasis* est fort au-dessus d'*Oreste et Pylade*: c'est, avec *Ino*, ce que La Grange a fait de meilleur. Le fond du sujet est celui de *Mérope* sous d'autres noms; mais il l'a mêlé de tant d'incidents, que c'est pour ainsi dire une autre pièce, dont l'invention est très-ingénieuse, et dont la conduite est travaillée avec beaucoup d'art. Il y a une situation nouvelle presque à chaque scène; la plus frappante est pourtant celle que l'antiquité admirait dans la *Mérope* grecque, le moment où la reine Nitocris est sur le point de tuer Sésostris son fils, qu'elle ne connaît pas, et qu'elle croit le meurtrier de son fils. Sur cet exposé, l'on penserait que cette situation a le même effet que dans *Mérope* : point du tout; les résultats sont aussi différents que les moyens. C'est Amasis lui-

même, le tyran, ennemi et oppresseur de Nitocris, c'est lui qui, persuadé depuis le premier acte qu'il est le père de ce même Sésostris, arrête le bras de la reine. Le jeune prince connaît sa naissance et la cache à dessein; il s'écrie, en voyant d'un côté le poignard de sa mère levé sur lui, et de l'autre Amasis qui la retient:

O ciel! quelle est la main par qui j'allais périr!
O ciel! quelle est la main qui vient me secourir!

Ces deux vers sont remarquables, mais c'est tout ce que produit dans *Amasis* cette scène dont il résulte dans *Mérope* tant d'impressions successives de terreur et de pitié; et c'est ici le lieu d'expliquer pourquoi ces sortes de pièces, dont les combinaisons semblent quelquefois plus fortes, plus variées, plus singulières que celles de nos plus grands maîtres, sont pourtant d'un effet extrêmement inférieur.

Si le plus bel effet de l'art était de compliquer les ressorts, d'accumuler les incidents, de multiplier les surprises, rien ne serait au dessus d'*Amasis*, et je conçois fort bien que ce genre de drame ait paru admirable à des critiques peu instruits et à des esprits superficiels. Cependant c'est d'*Amasis* même que je me servirai pour faire comprendre que ce mérite est très-secondaire, et n'assurera jamais le sort d'une tragédie. Il est complet dans celle-ci: on ne peut y mêler aucun reproche d'obscurité ni d'invraisemblance;

tout est motivé; tout s'explique; et la marche, toujours étonnante, est toujours nette et rapide. Vous voyez que l'auteur semble avoir enchéri sur celui de *Mérope*, et que, non content d'une mère qui menace les jours de son fils en croyant le venger, il y a joint un tyran qui sauve son ennemi en croyant sauver son fils; et ce fils même, méconnu à la fois par sa mère et par le tyran, gardant son secret et mettant à profit leur méprise, forme une triple combinaison : rien ne paraît mieux imaginé. D'où vient donc que *Mérope* fait verser tant de larmes, et qu'*Amasis* n'en fait point répandre ? Ce n'est pas même, comme on pourrait le supposer, la différence du style : non; *Ariane* et *Iphigénie en Tauride* ne sont pas bien versifiées, et font pleurer. Il y a donc une autre raison, qu'il faut chercher dans la nature de l'art et dans celle du cœur humain : c'est qu'une intrigue, arrangée principalement pour multiplier les situations, ne fait, par cette multiplicité même, que nuire à l'intérêt, bien loin de l'augmenter, précisément parce que le poëte, en les entassant, se prive de deux avantages les plus précieux, la gradation et le développement : par l'un, vous préparez le cœur; par l'autre, vous le remplissez. Vous n'obtenez jamais mieux l'un et l'autre que par un plan fort simple; et tous les deux vous deviennent impossibles dans un plan très-compliqué. Ne voyez-vous pas, si chaque scène me mène de surprise en surprise,

que je n'ai que le temps de m'étonner, et jamais celui de m'attendrir? Vous attachez mon esprit, mais vous ne vous emparez pas de mon cœur; et le premier de ces deux effets est bien plus facile que le second, car mon esprit sera toujours prêt à saisir le merveilleux de votre intrigue, mais le cœur se mène autrement; il lui faut des préparations, de la progression, de la continuité, des coups redoublés: en un mot, mon esprit saisira vingt objets, mais mon cœur n'en veut qu'un seul. Voilà le principe: les faits viennent à l'appui. Pourquoi cette combinaison savante d'*Amasis* ne fait-elle naître que de l'étonnement? C'est qu'elle ne présente de scène en scène qu'un incident subit lié à d'autres incidents, et remplacé sur-le-champ par d'autres encore. Nitocris ne croit que depuis un moment que Sésostris est le meurtrier de son fils; elle prend tout de suite le parti de le surprendre, si elle le peut, et de l'assassiner. Il arrive aussitôt: elle le voit seul, elle va pour le frapper; on l'arrête. Elle sort, toujours persuadée que le prince est le meurtrier de son fils; et de là jusqu'à la fin du cinquième acte d'autres évènements occupent la scène, et ce n'est que long-temps après qu'on lui fait reconnaître son fils, tout aussi soudainement qu'on l'a sauvé de ses mains. Je vois bien là un amas de circonstances extraordinaires; mais ai-je eu le loisir de m'occuper de cette affreuse méprise d'une mère, quand elle-même ne s'en occupe pas?

J'ai vu le poignard; mais ai-je entendu les cris de l'ame maternelle? ai-je vu le désespoir de la nature qui a été trompée? ai-je vu le fils dans les bras de sa mère, dans ces mêmes bras qui étaient armés pour le frapper? ai-je vu couler ses larmes sur la main qui tenait le poignard? Nitocris a-t-elle frémi de l'horrible danger qu'elle a couru? Elle n'en parle même pas; il n'en est plus question: d'autres situations ont pris la place. Je n'ai pas besoin de dire combien *Mérope* est différemment conçue, on le sait assez; et il suit de cette comparaison que ces intrigues, fertiles en incidents et en coups de théâtre, sont l'ouvrage de l'esprit, et ne s'adressent qu'à l'esprit: elles excitent la curiosité, donnent quelques impressions passagères, tour à tour effacées l'une par l'autre, vous mènent au dénoûment sans ennui, et même avec quelque plaisir. C'est un mérite, mais du second ordre; c'est une des ressources du talent médiocre. Le mérite supérieur, c'est d'employer peu de ressorts, mais de les mouvoir puissamment et d'en soutenir l'action; c'est de ménager les moyens, et d'approfondir les effets; c'est de se rendre maître du cœur par degrés, mais de manière qu'il ne puisse plus se détourner de l'objet qui le domine, qu'il s'y attache davantage à mesure qu'on le développe devant lui; et ces sortes de plans sont ceux du génie: lui seul les conçoit, lui seul peut les exécuter.

Si la machine d'*Amasis*, quoique artistement

construite, a l'inconvénient général attaché à ces sortes d'intrigues extraordinairement échafaudées, telles que celles de *Stilicon*, de *Camma*, de *Timocrate* et autres, la pièce est d'ailleurs répréhensible par cette même galanterie que nous retrouvons par-tout et toujours sur le même ton. Ici c'est une Arthénice qui s'entretient avec Mycérine d'un étranger qu'elle connaît depuis trois jours.

MYCÉRINE.

Quoi, celui qu'on a vu dans notre solitude
Aurait-il part, madame, à votre inquiétude?
Lui qui, par votre père envoyé *parmi nous*,
Durant trois jours à peine a paru devant vous,
Et qui, se dérobant aux yeux de tout le monde,
Partit hier, en secret, dans une nuit profonde?

ARTHÉNICE.

C'est ce même inconnu : pour mon repos, hélas!
Autant qu'il le devait il ne se cacha pas...

. . . .

Que dis-je? Ce matin je devançais l'aurore,
Pour goûter la douceur de le revoir encore.

. . . .

Bannissons de mon cœur cette idée importune,
Et, remettant aux dieux le soin de ma fortune,
Allons, pour *dissiper le désordre* où je suis,
Au pied de leurs autels l'oublier... *si je puis*.

Il est bon d'observer qu'on ne voit jamais ni dans Racine ni dans Voltaire, ni même dans les pièces du bon temps de Corneille, de ces prin-

cesses subitement éprises d'un étranger : Chimène et Pauline sont des personnages autrement conçus. Ces passions soudaines, fréquentes dans les poëtes d'un ordre inférieur, n'étaient chez eux qu'une imitation mal entendue de nos romanciers. Ils ne s'apercevaient pas qu'elles n'étaient point déplacées dans un roman, qui, embrassant un long espace de temps, peut nous faire suivre avec plaisir les commencements et les progrès d'une passion, mais qu'elles ne conviennent point au drame, qui, ne disposant que d'un jour, doit y rassembler les objets et les personnages dans le moment où ils sont déja susceptibles d'intérêt ; et quel est celui qu'on peut prendre à des fantaisies de la veille ? La comédie peut encore s'en accommoder fort bien ; elle nous amuse des petites faiblesses. Mais la tragédie exige des sentiments plus décidés, plus profonds ; et il est bien étrange qu'une différence si essentielle dans la théorie de l'art, fondée sur des principes si simples, ait été méconnue jusqu'à nos jours, malgré l'exemple des maîtres. C'est bien la preuve que, pour la plupart des écrivains, les préceptes peuvent être très-utiles, même après les modèles, puisque souvent ils ne sont pas en état de profiter des modèles sans le secours des préceptes.

Une autre observation à faire sur *Amasis*, c'est que l'auteur, avec tout l'art qu'il y a mis, n'a pas eu celui de le cacher ; et c'est pourtant le plus nécessaire. Dès la première scène, où il a introduit

son héros Sésostris avec Phanès, qui conduit tout le plan de la conspiration contre Amasis, il fait dire à Phanès, qui est l'homme de confiance du tyran, et qui le trompe :

Tous les cœurs sont pour vous ; et maître de ces lieux,
Aussitôt que la nuit obscurcira les cieux,
De nos braves amis marchant à votre suite,
Jusqu'au lit du tyran je conduirai l'élite.
Là, *tout vous est permis ;* vous n'avez qu'à frapper :
Surpris de toutes parts, il ne peut échapper.

Qui ne voit que c'est là une grande maladresse du poëte, qui, dès le commencement, au lieu de nous faire craindre pour son héros, nous le montre déja sûr de ses moyens, sûr de l'évènement, avec ce Phanès qui est *maître* de tout, qui conduit tout, et qui le mènera jusqu'au lit du tyran, qu'*il n'aura qu'à frapper*, et qui *ne peut échapper ?* Il ne s'agit donc que de tromper Amasis durant la journée. Et qu'en résulte-t-il ? Que le héros n'est que subalterne, et qu'il n'y a plus ni admiration, ni terreur, ni pitié, c'est-à-dire, rien de ce qui constitue le grand effet tragique. Amasis est tranquillement abusé pendant toute la pièce, et Sésostris n'est reconnu et en danger qu'au milieu du cinquième acte. Nous avons vu que Crébillon a commis la même faute dans *Électre,* où Oreste n'est jamais en péril : la faute y est moindre qu'ici, parce que la reconnaissance du frère et de la sœur substitue la pitié à la

crainte, et que dans *Amasis* le poëte n'a tiré aucun parti de la reconnaissance de la mère et du fils. Mais celui qui a su réunir la terreur et la pitié, c'est l'auteur de *Mérope*, où le jeune prince est sans cesse sous le glaive, d'abord sous celui d'une mère, ensuite sous celui d'un tyran ; c'est l'auteur d'*Oreste*, où le frère est arrêté par le tyran dans le moment même où il vient de reconnaître sa sœur. Je le répète, et ce n'est pas sans raison, c'est cet art-là qu'il faut admirer, parce qu'il va au but, parce que avec moins d'appareil il frappe de bien plus grands coups : le poëte semble avoir imaginé moins, et il a fait beaucoup plus. C'est la différence d'un romancier ingénieux à un grand tragique.

Ino est dans le même goût qu'*Amasis :* il n'y a guère moins d'art et de complication dans la conduite, mais il y a un peu plus d'intérêt; les situations y sont un peu plus développées; celle d'Athamas, qui regrette dans Ino une épouse qu'il adorait et qu'il croit avoir perdue, et les scènes entre Ino et son fils Mélicerte, offrent un fond très-touchant par lui-même, si l'auteur savait manier le pathétique. Mais il est si stérile dans cette partie, et il écrit si mal, qu'il gâte ou affaiblit ce qu'il invente de plus heureux : c'est une disproportion continuelle entre ce que doivent sentir les personnages et ce qu'ils expriment, entre leur caractère et leurs discours. Thémistée est assez ambitieuse et assez cruelle pour vouloir

tuer de sa main le fils que son époux Athamas a eu d'Ino sa première femme, et conserver par ce meurtre le trône à son fils Palamède; mais quand on est capable de pareils crimes, il faut en montrer l'énergie. A l'égard de la princesse Eurydice, c'est la même chose qu'Arthénice; elle aime un Alcidamas, qui n'est autre que Mélicerte, pour l'avoir vu du haut des remparts: toutes ces princesses-là sont jetées dans le même moule.

La vraisemblance n'est pas si bien observée que dans *Amasis*: il n'y a nulle raison pour que Thémistée dévoile toute la noirceur de son ame et de ses projets à une esclave inconnue, qui n'est à elle que depuis peu de temps, et cette esclave est Ino. Il est vrai que Cléopâtre, dans *Rodogune*, se confie tout aussi gratuitement à Laonice; mais c'est imiter une faute de Corneille, où Racine et Voltaire ne sont jamais tombés. On a aussi quelque peine à supposer que Thémistée poignarde son propre fils en croyant frapper Mélicerte qu'elle attend *dans un passage obscur*: une méprise si étrange dans une mère était de nature à devoir être justifiée par des circonstances plus marquées que l'obscurité d'un passage.

Quoique ces deux pièces, *Amasis* et *Ino*, n'aient pas été reprises depuis trente ans, et même qu'elles n'aient jamais été au courant du théâtre, ce sont pourtant des ouvrages dignes de quelque estime, et qui prouvent de l'imagination

et du talent. Toutes les fois qu'ils ont reparu sur la scène, on leur a fait un accueil assez favorable pour engager les comédiens à ne pas les laisser dans l'oubli. Cette négligence, qui nuit à leurs intérêts, tient à ce que les chefs d'emploi ne veulent jouer que des pièces où ils aient des rôles qui prédominent, et d'un effet qui rende le succès de l'acteur plus facile et plus brillant. Mais les tragédies qui composent leur fonds ne peuvent pas toutes leur procurer cet avantage, et pourraient leur en assurer un autre qui plairait beaucoup au public, celui de la variété; au lieu qu'en redonnant sans cesse les mêmes pièces, ils usent ce qu'ils ont de meilleur. Ils ne songent pas qu'en ménageant leurs chefs-d'œuvre, et les entremêlant de pièces moins connues et mises avec soin, ils augmenteraient leurs richesses et leurs ressources, et que ce mélange même ferait mieux sentir le prix des productions du premier rang.

Méléagre, *Athénaïs*, *Érigone*, *Alceste*, *Cassius et Victorinus*, ne sont pas du nombre des pièces qu'on puisse remettre : celles-là eurent peu de succès dans leur nouveauté, et méritent l'oubli où elles sont. Ce n'est pas qu'en général elles soient mal conduites; mais dans les unes le sujet est mal choisi, dans les autres il est manqué; et les vices d'exécution ne sont rachetés par aucune beauté. *Méléagre* semble fait pour l'opéra : c'est là que l'on pourrait voir volontiers les Parques

apporter à une mère le tison ou le flambeau dont la vie de son fils doit dépendre, et cette mère, aveuglée par le courroux des dieux, jeter dans les flammes ce fatal présent. Cependant un homme de génie, mêlant, à ces traditions mythologiques, des passions furieuses, pourrait en tirer une tragédie; car de quoi le génie n'est-il pas capable? Mais s'il est en état de porter de pareils sujets, ils accablent la médiocrité. J'en dis autant de celui d'*Alceste,* qui a souvent échoué dans ses mains, et aurait sans doute réussi dans celles de Racine, qui malheureusement ne fit que le projeter, et ne l'exécuta pas. Il est très-touchant; mais soutenir et varier une même situation pendant cinq actes n'est donné qu'à l'éloquence du grand écrivain. Ce plan était d'une simplicité trop hardie pour que La Grange pût seulement le concevoir : aussi ne commence-t-il à traiter le sujet qu'au quatrième acte; et jusque-là il ne s'agit que de la jalousie d'Hercule et de son amour pour Alceste. Le seul rôle de Phérès, père d'Admète, eût suffi pour faire tomber cette pièce. Rien n'est si risible que les regrets de ce vieillard, qui avoue qu'il s'ennuie à la mort depuis qu'il a cédé le trône à son fils, et que, si ce fils meurt, il aura *quelque plaisir à se ressaisir du bandeau royal*, à voir ceux qui ont méprisé sa vieillesse *adorer encore le reste de ses jours;* et que *cette idée à ses maux offre un peu de secours.* Puis, quand Alceste s'est dévouée, il avoue aussi qu'il

n'en est pas trop fâché. *Je n'aimais que mon fils*, dit-il (on vient de voir comme il l'aimait);

> Je reprends près de lui le rang qui m'était dû.
> Tout fléchissait, Cléon, sous les lois de la reine,
> .... Et mon pouvoir n'était qu'une ombre vaine.

On a dit que Racine montrait les hommes comme ils sont : oui; mais ce n'est pas de cette manière. La vérité qui ne montre que de la petitesse et de la bassesse est une vérité qui dégoûte; et s'il est dans la nature qu'il y ait des pères aussi lâches que ce Phérès, il est tout aussi naturel qu'il y en ait qui s'affligent sincèrement de la mort d'un fils, et qui soient touchés du généreux dévouement d'une épouse qui veut bien mourir pour lui; et comme cette vérité-là est intéressante, c'était celle-là qu'il fallait choisir.

Athénaïs, un peu moins mauvaise, eut quelque réussite lorsqu'on la reprit en 1736, la même année où parut *Alzire*. On ne l'a point revue depuis, et probablement on ne la reverra jamais. Elle est tirée en partie du *Pharamond* de La Calprenède, et entièrement dans le goût de ce romancier, pour qui La Grange avoue sa prédilection. Ce goût est ici d'autant plus déplacé, qu'il dégrade la dignité de personnages historiques. Le jeune Théodose n'est qu'un écolier docile, conduit par sa sœur Pulchérie; et lorsque le prince de Perse, Varanès, porte l'extravagance jusqu'à disputer en face à un empereur romain,

au milieu de sa cour, la main d'Athénaïs, que cet empereur va épouser, Théodose souffre cette audace insultante avec une patience qui avilit sa personne et son rang, et consent à s'en rapporter au choix d'Athénaïs. La Grange n'a pas senti qu'après ce qui vient de se passer, cette prétendue générosité est d'un héros de roman, et non pas d'un empereur, et que ce n'est pas ainsi que se font les mariages des maîtres du monde. Ce qu'il y a de plus remarquable dans *Athénaïs*, c'est que Voltaire en a pris le sujet, qu'il a traité dans sa vieillesse sous le titre *des Scythes*. Dans les deux pièces, c'est un prince de Perse qui a conçu d'abord un amour outrageant pour une jeune personne à qui, dans la suite, il vient offrir sa couronne et sa main, et qu'il dispute, sans aucune raison, à l'époux qu'elle a choisi. Voltaire a changé le lieu de la scène et le dénoûment. Il n'a pas fait une bonne pièce; il s'en faut de beaucoup, comme nous l'avons vu : mais la première scène et le contraste des mœurs des Persans et de celles des Scythes valent mieux que toute la tragédie d'*Athénaïs*.

Cassius et Victorinus est un sujet chrétien, mais qui ne l'est pas comme *Polyeucte*. L'enthousiasme religieux ne met point le gendre de Félix hors de la nature. Mais comment supporter que Cassius, sous le nom de Lycas, s'obstine à rester inconnu à son père, l'empereur Claudius, et veuille absolument que son père l'envoie au sup-

plice; qu'enfin il ne coure au martyre qu'en forçant Claudius d'immoler en lui son propre fils, et ne se fasse reconnaître en mourant que pour lui laisser le regret éternel d'une si déplorable barbarie? La religion peut, comme la vertu, comme la patrie, commander quelquefois de sacrifier la nature au devoir, mais non pas de l'offenser et de la violer : ce sont deux choses très-différentes, que La Grange n'a pas su distinguer. La pièce, d'ailleurs, quoiqu'elle ne soit pas sans art, a bien d'autres défauts; et, sur-tout, les mœurs païennes relativement aux Chrétiens ne sont point conformes à l'histoire. Au reste, vous retrouvez encore dans ce Cassius, qui, pendant cinq actes, passe pour Lycas, ces déguisements de nom qui forment l'intrigue de presque toutes les pièces de La Grange, comme de celles de Crébillon. Ce moyen est aujourd'hui si usé, que je ne comprends pas comment on ose encore l'employer, à moins d'un très-grand effet.

Érigone ne vaut pas qu'on en parle : c'est un roman insipide et embrouillé. Dans les autres pièces de La Grange, il y a ordinairement quelque intérêt de curiosité qui empêchait du moins qu'elles ne tombassent absolument dans la nouveauté, et permettait qu'on hasardât de les reprendre : il n'y a rien dans celle-ci. Elle eut quelques représentations en 1751, et depuis n'a point reparu, non plus que *Cassius et Victorinus*. Si cette dernière, plus passable et mieux conduite,

n'a pas été plus heureuse, c'est probablement parce que le christianisme, dont Corneille avait fait un si heureux usage, est ici trop mal entendu.

La Grange est un très-mauvais versificateur : il est moins faible et moins lâche que Campistron; mais il est presque toujours dur, prosaïque et incorrect, quelquefois barbare et ridicule. Chez lui le sentiment est trivial et prolixe. Il a quelquefois de la force dans les idées, presque jamais dans l'expression; et quand il veut se passionner, il devient déclamateur. Rien n'est plus choquant dans son style que les imitations fréquentes de Racine : elles ont le malheur de rappeler de très-beaux endroits en les défigurant, et jamais le médiocre n'est plus rebutant que lorsqu'il se met tout à côté du beau, comme pour mieux faire voir à quel point il en diffère. Au surplus, cette maladresse est plus commune aujourd'hui que jamais, et c'est pour cela que la plupart des vers qu'on nous fait sont si difficiles à lire pour ceux qui connaissent les bons : leur mémoire est aussi sévère que leur jugement.

Un auteur qui eut long-temps plus de réputation qu'il n'en méritait, et qui depuis n'a guère conservé qu'auprès des gens instruits ce qu'il en mérite réellement, La Motte, qui s'essaya dans tous les genres de poésie avec une confiance qui le trompait, et avec des succès passagers qui devaient le tromper encore davantage, nous a laissé quatre tragédies, les *Machabées*, *Romu-*

lus, *Œdipe* et *Inès*. Les deux premières n'eurent qu'une fortune éphémère; la troisième tomba: la dernière est du petit nombre de celles qu'on revoit le plus souvent; elle mérite qu'on s'y arrête avec attention, après avoir dit un mot des trois autres.

Le sujet des *Machabées* était peu fait pour le théâtre. Il y règne un sublime de dévouement religieux trop au-dessus des sentiments naturels pour être soutenu pendant cinq actes. On souffre trop à voir si long-temps une mère qui ne fait autre chose que demander la mort, et une mort cruelle, pour ses enfants, comme la faveur la plus signalée et le plus rare bonheur; qui, après avoir perdu six enfants, ne souffre pas même que le dernier qui lui reste attende le martyre qu'on lui destine, mais lui fait un devoir de le provoquer, et d'aller au-devant du plus affreux supplice. C'est ainsi, je l'avoue, qu'elle est représentée dans l'*Histoire sainte;* mais ces actions extraordinaires, que la religion elle-même ne présente point comme des modèles, mais comme des exceptions très-rares au-dessus des forces humaines, et comme des prodiges de la grace, ne sont point dans l'ordre des objets qui peuvent nous occuper long-temps sur la scène. Le poëte s'est conformé aussi à la *Bible* dans la peinture du caractère d'Antiochus; mais ce n'est pas non plus une raison pour qu'on voie sans répugnance un roi assez insensé pour mettre ici toute sa gran-

deur à forcer un jeune Israélite de renoncer au culte de ses pères. Le rôle d'Antigone ne blesse pas moins les vraisemblances et les convenances. Elle est fille d'un des généraux d'Antiochus. Après la mort de son père, elle est demeurée depuis un an auprès de ce roi, dont elle est aimée; ce qui est d'autant moins d'accord avec les bienséances de son âge et de son sexe, que dans la liste des personnages l'auteur la qualifie de *favorite d'Antiochus*, et qu'effectivement le spectateur ne peut guère en avoir une autre idée. Ce n'est qu'au troisième acte qu'il lui offre sa main, en ajoutant que depuis un an ses *tendresses* ont dû la disposer à cette offre : ce mot de *tendresses* est ici d'autant plus équivoque, que jusque-là ce prince lui en a dit à peine un mot, et que, s'il l'aime, il a tout le calme de l'amour satisfait et de la possession tranquille. Mais ce qui est beaucoup plus singulier, c'est qu'Antigone aime depuis quelque temps et préfère au roi de Syrie un jeune Hébreu qui sort à peine de l'enfance, et que rien n'a pu rendre recommandable à ses yeux. Cet amour ne peut pas être l'effet de sa conversion au judaïsme; car au deuxième acte elle est encore décidément païenne, quoiqu'elle parle de la religion des Juifs, précisément comme le Sévère de *Polyeucte* parle de celle des Chrétiens, c'èst-à-dire, en les admirant, mais sans qu'on puisse en conclure un changement de croyance. Cependant, à peine Antiochus lui a-t-il parlé d'hymen (à la vérité comme

un homme si sûr de son fait, qu'il n'attend pas même de réponse), qu'Antigone prend sur-le-champ le parti de fuir avec le jeune Machabée, et d'embrasser la religion de son amant. Il est même évident qu'elle a pris dès long-temps ses mesures; elle dispose souverainement du capitaine des gardes d'Antiochus, qui, au premier mot qu'elle lui dit, est à ses ordres et se charge d'assurer sa fuite. Tout ce plan est absolument improbable : rien n'est préparé, rien n'est justifié, et le dénoûment encore moins que tout le reste. Antiochus, qui se donne lui-même pour le plus orgueilleux de tous les mortels, Antiochus, qui se voit préférer un jeune Israélite, est si peu occupé d'un affront si étrange, qu'il consent à leur pardonner à tous les deux, si Machabée sacrifie aux dieux de Syrie. Le martyre des deux époux finit la pièce; ils périssent dans les flammes, et Antiochus s'écrie : *Je suis vaincu.*

Cette pièce fut pourtant accueillie d'abord; elle fut jouée anonyme. Les sujets tirés de la Bible étaient en vogue : on en avait une opinion avantageuse depuis le grand succès d'*Athalie*, jouée quelques années auparavant. *Les Machabées*, dont l'auteur était inconnu, passaient même pour un ouvrage posthume de Racine; et, ce qui prouve combien le style a peu de vrais juges, on crut d'abord y reconnaître le sien. Il ne manque ni de noblesse ni d'élévation dans les idées et dans les sentiments; il y a même quelques vers heureux :

mais en général la diction est pénible, sèche, prosaïque; elle manque de propriété et de choix dans les termes, et d'harmonie dans les constructions. Ce sont les caractères marqués de la versification de La Motte dans ses tragédies, dans son *Iliade*, et dans ses odes.

Les Machabées, remis en 1745, tombèrent absolument; et *Romulus*, qui vaut un peu mieux, n'avait pas été plus heureux à la reprise. La marche en est assez bien entendue jusqu'à la fin du quatrième acte; mais c'est là que la pièce est décidément finie, ce qui est son plus grand défaut. Elle pèche d'ailleurs dans les caractères et dans plusieurs des ressorts principaux; mais il y a dans ce même quatrième acte une belle situation et du spectacle. Hersilie, fille de Tatius, roi des Sabins, et captive de Romulus depuis un an, a résisté à l'amour qu'il a pour elle, et lui a caché le sien. Les Sabines ont désarmé les deux nations, et l'on est convenu que les deux rois combattraient seuls pour décider de l'empire; ils jurent les conditions du combat, sur l'autel de Mars, en présence des deux peuples. Hersilie arrive dans ce moment, déclare à son père qu'elle aime Romulus, qu'elle est décidée à mourir, si elle ne peut empêcher ce combat cruel de son amant et de son père, et qu'ainsi, quoi qu'il arrive, l'un perdra sa fille ou l'autre son amante. Elle leur rappelle les oracles qui, en promettant aux deux peuples les mêmes destinées, semblent

ordonner et présager leur union. Romulus consent à partager sa royauté avec Tatius : celui-ci, jusqu'alors inflexible, cède à une offre si généreuse, et lui accorde sa fille ; et comme la querelle des deux rois, occasionnée par l'enlèvement des Sabines, est le sujet de la pièce, il est clair qu'elle est terminée par leur réunion. Mais tout à coup un grand-prêtre, qui n'a paru qu'un moment auparavant et pour la première fois, s'oppose de la part des dieux au mariage de Romulus et d'Hersilie; il prétend que les augures leur sont contraires, et menace Romulus de la mort, s'il achève cet hyménée. Le roi de Rome est assez raisonnable pour braver des augures imposteurs; mais Hersilie l'arrête au premier mot, déclare qu'elle n'exposera point les jours de Romulus, et tout reste suspendu. Il est très-vraisemblable que, si la situation que je viens d'exposer, et qui est théâtrale, fit réussir l'ouvrage dans sa nouveauté, l'incident qui la termine si mal en décida la chute à sa reprise. On dut s'apercevoir qu'un tel ressort n'était ni assez préparé, ni assez lié à l'action, ni assez important, et qu'il ne sert qu'au besoin que l'auteur avait d'un cinquième acte. Voici à quoi tient ce ressort. Il y a une conspiration contre le roi de Rome, tramée par un sénateur nommé Proculus, secrètement amoureux d'Hersilie, et qui a mis le grand-prêtre et plusieurs membres du sénat dans sa confidence et dans ses intérêts. Romulus doit être assassiné

au milieu d'un sacrifice, comme Auguste dans *Cinna*. Ce sacrifice vient d'être ordonné pour remercier les dieux d'avoir désarmé les deux nations. C'est donc uniquement pour servir les amours et la jalousie de Proculus que le pontife fait parler les dieux ; car d'ailleurs le complot des conjurés subsiste toujours, et rien n'y est dérangé. Mais si l'on voulait que cette opposition du grand-prêtre eût assez de force et d'importance pour resserrer de nouveau le nœud de l'intrigue, qui vient d'être entièrement délié, il eût fallu que l'intervention de ce prêtre et le pouvoir des augures tinssent une grande place dans la pièce, qu'on attendît depuis long-temps la réponse des dieux, que tout en dépendît; et alors cette nouvelle machine acquérait de la consistance. Au contraire, agissant au quatrième acte, elle n'est annoncée que par trois vers du premier :

Muréna, disposant des auspices sacrés,
Si Romulus s'obstine à cet hymen funeste,
Fera gronder sur lui la colère céleste.

Depuis ce moment il n'en est plus question ; Muréna même ne paraît qu'au quatrième acte ; et le spectateur, long-temps occupé de tout autre chose, ne peut voir, dans cette déclaration dont le pontife s'avise tout à coup, qu'un ressort postiche et ridicule, qui ne saurait balancer les grands intérêts qu'il contrarie. J'ai insisté sur ce vice capital d'une pièce qu'on ne joue plus, parce

que l'observation n'en est pas inutile à la théorie de l'art, et parce qu'il peut étonner dans La Motte, qui avait beaucoup raisonné sur le théâtre, qui en a même assez bien expliqué quelques principes, et qui manquait bien moins de connaissances que de génie.

Il n'a pas mieux manié le ressort de sa conspiration, et ce Proculus, qui en est le chef, est un personnage trop subalterne. Il aspire à remplacer Romulus : mais il ne suffit pas de le dire; il faudrait quelque titre qui justifiât cette ambition, et il n'en a aucun; il n'est dans la pièce que le confident de Romulus.

Le caractère de ce prince n'est pas celui qu'on attend du fondateur de Rome : comme fils de Mars, il a de la valeur, mais ce n'est pas assez; comme fondateur, il devrait avoir de la politique, et il n'en a point. Il n'est occupé que de l'amour dont il entretient inutilement Hersilie depuis un an; amour assez froid et peu vraisemblable dans le chef d'une peuplade guerrière, dans celui qui a ordonné l'enlèvement des Sabines.

Rien n'est plus propre à donner une idée de la tournure d'esprit particulière à cet écrivain que la confiance qu'il eut de faire jouer un *OEdipe*, huit ans après celui de Voltaire, et les motifs qu'il allègue pour justifier cette entreprise véritablement fort étrange. D'abord il ne *désavoue pas qu'elle n'ait un air de présomption*, mais c'est uniquement parce que Corneille avait fait

un *Œdipe*. Quant à celui de Voltaire, il n'en parle pas plus que s'il n'eût jamais existé : réticence d'autant plus extraordinaire, qu'il avait fait de cette pièce un éloge aussi honorable pour lui-même que pour l'auteur. Ensuite il a remarqué plusieurs défauts inhérents au sujet, dans Sophocle comme dans les imitateurs modernes, et que tout le monde avait reconnus : le silence si long-temps gardé entre Jocaste et son époux sur la mort de Laïus, le besoin d'un épisode pour suppléer à la simplicité du sujet, et l'inconvénient de punir Œdipe pour des crimes involontaires. Il a donc trouvé le moyen de rendre Œdipe coupable d'une désobéissance aux dieux, de lui laisser ignorer, ainsi qu'à Jocaste, le meurtre de Laïus, et de joindre à la pièce deux nouveaux personnages, les fils d'Œdipe et de Jocaste, qui lui paraissent plus liés au sujet que les épisodes des autres poëtes qui l'avaient traité. C'est d'après cette découverte qu'il ne vit pas le moindre danger à refaire un ouvrage honoré du plus grand succès et de son propre suffrage : c'est bien la preuve que cet homme, qui faisait tout avec de l'esprit, ne voyait rien que sous cet unique rapport, et qu'en même temps cet esprit, quel qu'il soit, ne peut pas tenir lieu du vrai sentiment des arts ; puisqu'il n'avertissait pas La Motte que les défauts qui le frappaient n'étaient nullement décisifs pour le sort d'une tragédie ; qu'ils n'avaient pas empêché que les

trois derniers actes de celle de Voltaire ne fussent un modèle de conduite comme de style; et qu'enfin l'essentiel n'était pas d'éviter ces défauts, mais de trouver des beautés égales à celles qui les avaient fait oublier. En conséquence La Motte, qui ne doutait de rien, mais qui ne voyait pas tout, fit de són *Œdipe* la pièce la plus régulièrement glaciale qu'il fût possible : le sujet demandait une force poétique dont il était absolument dépourvu.

Celui d'*Inès*, trait d'histoire qui a fourni un très-bel épisode au Camoëns, offrait un si grand fonds d'intérêt, qu'il n'était pas nécessaire d'être poëte pour y réussir, et qu'il eût fait plaisir même dans une prose commune, qui, après tout, aurait valu à peu près les vers de La Motte.

Un jeune prince, aimable, sensible, vaillant, n'a écouté que le choix de son cœur, et s'est marié en secret. La loi du pays condamne à la mort celle qu'il a épousée, si le mariage est découvert; et un père connu par sa sévérité, et une belle-mère d'un caractère violent et vindicatif, le menacent de tout leur ressentiment, s'il refuse de contracter un autre hymen, commandé par la politique, et convenu par un traité solennel. Le secret fatal est dévoilé; et, pour dérober une femme qu'il adore aux lois qui la proscrivent et à la vengeance qui la poursuit, il s'emporte jusqu'à la révolte. Cet attentat le livre à la justice d'un père inflexible, qui porte l'arrêt de

son supplice; mais la jeune épouse parvient à fléchir le monarque en mettant à ses pieds les gages innocents de son union secrète. Le père ne peut résister aux larmes des enfants de son fils; la voix de la nature et du sang prononce la grace du coupable; l'autorité paternelle confirme les nœuds que l'amour avait formés. C'est au milieu de la joie et de l'ivresse de ce bonheur inespéré que la vengeance atroce et perfide d'une marâtre implacable éclate par les cris et les douleurs de la victime; et le poison ravit pour jamais au jeune prince cette femme adorée qu'un père venait de lui rendre.

Ce seul exposé, et c'est exactement celui d'*Inès*, présente tout ce qu'il y a de plus touchant. L'effet de ce spectacle serait sûr chez toutes les nations : on ne peut comparer à ce sujet que celui de *Zaïre* et de *Tancrède;* et que peut-il manquer à un ouvrage de cette nature, que d'avoir été traité par un Racine ou un Voltaire?

Mais, avant d'en venir à ce qui laisse des regrets, commençons par ce qui mérite des louanges. On ne trouve nulle part une tragédie toute faite, et, malgré tous les secours qu'avait eus La Motte, le plan d'*Inès*, dans bien des parties, lui fait un grand honneur. Le cinquième acte, qui est si pathétique, prouve de l'invention et de la hardiesse. Dans le poëme du Camoëns, comme dans l'histoire, Inès amène ses enfants au roi, et ses barbares ennemis la percent de coups sous

les yeux du souverain, dont ils redoutent la pitié. Je ne le féliciterai pas d'avoir écarté cette révoltante barbarie; mais rien n'est plus heureux que l'incident du poison, qui, suffisamment préparé, sans être prévu, fait sortir tout à coup la catastrophe la plus affreuse du sein de la plus douce et de la plus pure allégresse. Cette péripétie est du nombre de celles qu'on peut mettre au premier rang. Ce n'est pas tout : il y avait une audace heureuse à faire paraître les petits enfants, qui ne pouvaient s'exprimer que par leur innocence et par leurs larmes; et il faut avouer que, sur-tout au théâtre français, rien n'était plus près du ridicule. On sait qu'un prince de beaucoup d'esprit, le régent, avait, à la lecture, témoigné, ainsi que beaucoup d'autres, ses inquiétudes sur cette scène; et quand il vit, par l'impression générale, et par la sienne propre, que l'auteur en avait bien jugé, il cria, du fond de sa loge, à La Motte, qui était dans la coulisse : *La Motte, vous aviez raison.*

Ce dénoûment admirable tient au personnage de la reine, qui est très-bien imaginé, bien adapté au sujet, et pris dans la nature. Elle aime uniquement sa fille; c'est à la fois son amour et son orgueil : et les qualités de la princesse, tout ce qu'elle dit, tout ce qu'elle fait, sa conduite généreuse envers sa rivale, justifient l'extrême tendresse que sa mère a pour elle. On la suppose d'une singulière beauté; ce qui sert encore à don-

ner une plus grande idée de l'amour de don Pèdre pour Inès, qui lui ferme les yeux sur les attraits de Constance. La reine est indignée et doit l'être de l'affront que l'on fait à sa fille : et si l'excès d'un ressentiment naturel la porte jusqu'au crime, cet excès est fondé, dès les premiers actes, par le caractère qu'elle y montre. Dès long-temps les dédains de don Pèdre l'ont rendu l'objet de sa haine, dès long-temps Inès est en butte à ses soupçons; aussi est-ce elle qui parvient à découvrir leur intelligence, qui excite sans cesse la vengeance d'Alphonse, et annonce ouvertement que la sienne est capable de tout. Les menaces qu'elle fait à la tremblante Inès commencent la terreur avec la pièce, et montrent l'orage près de fondre sur les deux époux, qui ne peuvent guère échapper aux yeux ennemis qui les observent; et leur caractère intéresse autant que leur situation. La tendre Inès, quand elle a consenti à ce mariage illégal et clandestin, n'a cédé qu'au danger de voir périr le prince consumé d'une langueur mortelle; elle est la première à condamner ses emportements et sa révolte. Don Pèdre, qui n'a pris les armes que par un transport excusable dans un jeune amant qui veut sauver ce qu'il aime, les jette aux pieds de son père, et rend à la nature tout ce qu'il lui doit. La sévérité d'Alphonse est celle d'un roi ferme et ami des lois; il est représenté de manière à faire tout craindre pour celui qui

osera les violer. Tout cela est bien conçu, et les critiques nombreux qui s'élevèrent fort mal à propos contre le succès d'*Inès* auraient dû commencer par reconnaître qu'elle avait dû l'obtenir au théâtre, et par rendre justice à tous ces différents mérites qui l'ont assuré pour toujours. Ils appartenaient aux études réfléchies d'un esprit éclairé qui avait observé le théâtre : c'est jusque-là qu'on peut aller dans un sujet heureux, même sans un grand talent poétique, et ce n'en est pas le seul exemple; mais aussi, sans ce talent, tous les effets sont presque entièrement perdus hors de l'illusion de la scène, et c'est ce qui fait que tel ouvrage, qu'on aime à voir au théâtre, n'est plus le même à la lecture. Quand les situations sont touchantes, la voix et les larmes d'une actrice, le prestige du spectacle et de la déclamation, tiennent lieu de tout le reste, et ce que les spectateurs ressentent, supplée à ce que l'auteur ne sait pas exprimer. Mais une nation qui sait par cœur les vers de Corneille, de Racine et de Voltaire, veut retrouver, en lisant une tragédie, le plaisir que lui a fait la représentation, et rien ne nous rend plus sévères que l'attente du plaisir quand elle est trompée. Là est venue échouer *Inès*. Sa destinée a été celle de toutes les pièces dont le style ne soutient pas l'intérêt : du succès avec peu de réputation, et de la vogue avec peu de gloire.

Ce qui en rend la lecture difficile, ce n'est pas

seulement le vice de la versification, qui est faible et dure, incorrecte et languissante : les défauts du style nuisent encore moins à cet ouvrage que les beautés qui n'y sont pas. On sent que les situations ne sont point remplies, que l'auteur n'en tire pas ce qu'elles devraient donner, que les sentiments ne sont qu'effleurés, que la passion s'exprime sans chaleur et sans force; point de développements, point d'éloquence tragique: tout est indiqué, rien n'est approfondi. Le lecteur sent que les personnages l'entraîneraient où ils voudraient, s'ils parlaient comme ils doivent parler; et souvent ils le laissent froid et tranquille. A tout moment il est tenté de s'écrier : Quoi! dans une pareille situation, c'est là tout ce que vous savez dire! — Il en est de cette manière d'écrire comme du récit d'un grand malheur, que ferait froidement celui qui l'aurait éprouvé. Son défaut de sensibilité frustrerait celle de ses auditeurs; ils s'impatienteraient de ne pas le voir plus ému, et diraient volontiers : Ce n'est pas la peine d'être si malheureux quand on ne sait pas mieux se plaindre.

Prenons pour exemple la scène entre les deux époux, qui suit celle où la reine vient d'épouvanter Inès par les plus terribles menaces, où elle lui a dit :

Il faut me découvrir l'objet de ma vengeance;
Je brûle de savoir à qui *j'en dois les coups :*
Livrez-moi ce qu'il aime, ou je m'en prends à vous.

La situation est douloureuse : Inès expose ses frayeurs à don Pèdre, et lui rappelle ce qu'elle a fait pour lui ; ses discours sont assez raisonnables, quoique trop peu animés. Mais que répond ce prince dans un danger si éminent?

> Ne doutez point, Inès, qu'une *si belle flamme*
> *De feux aussi parfaits* n'ait embrasé mon ame.

Quelle froideur! Il est bien question de *belle flamme* et de *feux aussi parfaits!* Il sait bien qu'Inès *n'en doute pas;* en est-elle encore là?

> Mon amour s'est accru *du bonheur de l'époux.*

Il fallait au moins, si l'on voulait employer là cette antithèse si petite et si déplacée, dire que *les feux de l'amant se sont accrus du bonheur de l'époux.* La pensée aurait été rendue ; ici elle ne l'est même pas ; et, par la construction, le bonheur de l'époux n'est relatif à rien : c'est entasser fautes sur fautes.

> Vous fîtes tout pour moi, je ferai tout pour vous :
> Ardent à prévenir, à *venger vos alarmes,*
> *Que de sang payerait* (1) *la moindre de vos larmes!*

C'est passer bien subitement d'un excès à un autre ; il ne s'agit point encore de répandre tant *de sang. Venger vos alarmes* est une expression impropre.

---

(1) *Payerait* est de deux syllabes, et non pas de trois.

Tout autre nom s'efface auprès des noms sacrés
Qui nous ont pour jamais l'un à l'autre *livrés.*

Livrés est encore un terme impropre amené par la rime.

Je puis contre la reine *écouter ma colère.*

Quelle tournure réservée, quand il devrait frémir d'indignation au seul nom d'une marâtre qui veut lui arracher son bonheur! Inès le fait souvenir qu'il lui a promis autrefois de respecter toujours l'autorité d'un père et d'un roi :

Je ne vous promis rien...

Voilà les seuls mots qui aient de la vérité. On croirait qu'il va s'échauffer : point du tout.

Et *je sens plus* encore
Qu'il n'est point de devoirs contre ce que j'adore.

Je sens plus ne se rapporte à rien. Il veut dire : *je sens mieux que jamais. Il n'est point de devoir* contre quelqu'un ou contre quelque chose, n'est pas français. Il veut dire : il n'est point de devoirs qui puissent balancer ceux de mon amour.

Si je crains pour vos jours, je vais tout hasarder,
Et vous m'êtes d'un prix à qui tout doit céder.

Il dit vrai, il pense juste; mais il ne sent pas : ce ne sont pas là les mouvements de la passion exaltée encore par un grand péril. Il y a une

sorte de crainte qui doit être mêlée de fureur, et c'est la crainte d'un amant pour les jours de sa maîtresse ; et la fureur dit-elle *si je crains*, *je vais tout hasarder !*

> Mais, *s'il le faut, fuyez :* que le plus sûr asyle
> Sur vos jours menacés me laisse *un cœur tranquille.*
> *Emmenez avec vous, loin de ces tristes lieux,*
> De notre saint hymen les gages précieux.

Juste ciel ! on n'entend pas un pareil langage sans impatience. Quoi, il prend si aisément et si tranquillement son parti sur une séparation qui doit déchirer son ame ! Quoi, cette fuite est la première idée qui lui vient et qui lui coûte si peu ! *Fuyez, s'il le faut !* Et qui lui a dit qu'il *le faut ?* Inès elle-même, toute timide qu'elle est et qu'elle doit être, ne le lui a pas dit encore. Quoi, il aura *un cœur tranquille* quand il sera loin d'Inès, de cette Inès qu'il idolâtre, de ces chers enfants qui doivent la lui rendre encore plus chère ; et dans tous les vers qui suivent il n'y a pas un mot sur le regret amer et désolant qu'il doit avoir, s'il faut se résoudre à ce sacrifice, qu'il ne doit faire qu'à la dernière extrémité ! Et c'est ainsi qu'Inès doit se croire aimée ! Un amant qui a tout sacrifié pour le bonheur d'être époux peut-il dire à sa femme, à la mère de ses enfants, à ses enfants eux-mêmes, *il faut que vous me quittiez*, avant d'avoir épuisé du moins tous les moyens possibles que la passion

peut suggérer? Ce qu'il faut? « Il faut que vous « viviez pour moi, que je vive pour vous. Le « jour du péril est arrivé, c'est celui de l'amour : « Inès verra de quoi le mien est capable. Elle « n'était que l'épouse de don Pèdre; il est temps, « puisqu'on m'y force, qu'elle soit, à la face de « l'univers, l'épouse du prince de Portugal, la « femme de l'héritier du trône. Osez avouer ce « titre dont je suis fier, ce titre à qui je dois la « vie et pour qui je la perdrai. Mon père, la cour, « l'empire, sauront ce qu'Inès est pour moi. Une « odieuse marâtre qui ose outrager la timide « Inès tremblera peut-être quand j'aurai nommé « mon épouse; ou si mon père est assez faible « pour se rendre l'esclave de son ambition, s'il « est assez cruel, assez injuste pour ordonner « un crime à son fils, jamais, non jamais il « n'aura le pouvoir de briser des nœuds consa- « crés dans le ciel et dans mon cœur. L'équité, « la nature, l'amour, la gloire que m'ont acquises « les services que je viens de rendre à mon pays, « la pitié peut-être (et qui n'en aurait pas pour « don Pèdre, à qui l'on veut ravir Inès?), me « donneront des défenseurs; et s'il faut en venir « aux armes, s'il faut que le sang coule, jamais « du moins il n'aura coulé pour une cause plus « juste, pour un objet plus aimable, ni pour des « droits plus sacrés. » C'est alors qu'Inès, effrayée de ces transports et des malheurs qu'ils peuvent produire, eût proposé de conjurer l'orage, de

s'éloigner pour quelque temps, de mettre en sûreté les gages de leur amour; et cette seule idée pouvait adoucir celle de se séparer d'un époux si cher : elle s'y serait résignée en s'arrachant le cœur; mais une femme sûre d'être aimée, une mère qui craint pour ses enfants, est capable de tous les sacrifices; et si les moyens violents conviennent au sexe qui a la force en partage, qui l'a reçue pour protéger ce qu'il aime, ils épouvantent celui qui n'a pour défense que sa faiblesse et ses pleurs. Quelle scène, si elle eût été entre les mains d'un poëte, si La Motte, avec l'esprit qui peut concevoir un plan, avait eu le talent qui peut le remplir! Et c'est pourtant une scène du premier acte : qu'on juge quel sujet il a eu le bonheur de rencontrer.

Ce plan même n'est pourtant pas exempt de défauts. C'en est un, assez léger, il est vrai, que l'inutilité du rôle de l'ambassadeur de Castille, qui ne paraît que dans la première scène pour faire un compliment, et qu'il eût fallu supprimer ou lier à l'action en le liant d'intérêt avec la reine. C'en est un assez grave, et même le seul important, que ce conseil qui remplit la plus grande partie du quatrième acte. Il vient après une scène très-froide, et qui devait être très-vive, entre le roi et son fils, et elle achève de refroidir l'acte entier. Alphonse a mandé les grands du royaume pour délibérer avec eux sur la punition due à la révolte de son fils. Ici l'es-

prit de La Motte l'a entièrement égaré; il ne s'est pas aperçu que ses combinaisons, qui n'étaient qu'ingénieusement épisodiques, étaient déplacées au milieu d'une action intéressante. Il a imaginé d'amener dans ce conseil un Rodrigue qui est le rival de don Pèdre et qui aime Inès, et un Henrique à qui ce prince a sauvé la vie dans un combat : ces deux personnages ne sont acteurs que dans cette scène. Rodrigue opine à faire grace au prince, quoiqu'il soit son rival; et Henrique, quoiqu'il lui doive la vie, opine pour la nécessité de faire un exemple. Ce contraste a paru à l'auteur la plus belle invention du monde, mais il suffit de voir représenter la pièce pour s'apercevoir que cette espèce d'épisode jette un froid mortel sur le quatrième acte, qu'heureusement répare le grand effet du cinquième. Ces deux nouveaux acteurs, qu'on n'a point vus jusque-là, cette longue délibération, mêlée d'intérêts particuliers dont personne ne se soucie, détournent de l'action principale, dont rien ne doit jamais détourner. Ce conseil est une méprise du bel-esprit, un très-mauvais remplissage qui montre une stérilité bien étonnante dans un sujet si riche : il fallait le retrancher entièrement. Si l'auteur l'a cru nécessaire pour condamner l'héritier du trône, deux vers pouvaient en apprendre le résultat. Mais ce que l'esprit dramatique démontre, c'est que, dans les circonstances où est Alphonse, quand un père

se trouve le juge de son fils, c'est seulement avec lui-même, avec son cœur; c'est entre la nature et les lois, entre les devoirs du trône et la tendresse paternelle qu'il doit délibérer sur la scène: c'est là ce qui est théâtral, et ce n'est ni Henrique ni Rodrigue, c'est le père de don Pèdre qui doit nous occuper.

Au reste, quoique le style soit si loin de répondre au sujet, il y a des endroits où la situation a dicté à l'auteur quelques vers naturels et touchants. Ils sont en bien petit nombre; mais aussi ce sont les seuls qu'on ait retenus: ceux-ci que dit Inès à son époux lorsqu'ils sont convenus, pour écarter les soupçons, de ne plus se revoir et de s'observer avec le plus grand soin:

Que me promettre, hélas, de ma faible raison,
Moi qui ne puis sans trouble entendre votre nom!

et ces deux autres qui terminent la scène:

J'ai peine à sortir de ce lieu:
Nous nous disons peut-être un éternel adieu.

Don Pèdre a un beau mouvement, lorsque Inès, accusée par la reine d'être l'objet de l'amour de ce prince, veut d'abord s'en défendre:

Ne désavouez point, Inès, que je vous aime.

C'est là le cri de l'amour: faut-il qu'on l'entende si rarement dans un sujet où on devait l'entendre sans cesse?

Mais la scène où le sentiment parle le plus, c'est celle où Inès amène ses enfants; et il était impossible qu'avec l'esprit de La Motte il n'y eût pas là quelques traits de cette vérité que tous les hommes doivent sentir.

Embrassez, mes *enfants*, ces genoux paternels.
D'un œil compatiss*ant* regardez l'un et l'autre;
N'y voyez point mon *sang*, n'y voyez que le vôtre.
Pourriez-vous refuser à leurs pleurs, à leurs cris,
La grace d'un héros, leur père et votre fils?
Puisque la loi trahie exige une victime,
Mon sang est prêt, seigneur, pour expier mon crime.
Épuisez sur moi seule un sévère courroux,
Mais cachez quelque temps mon sort à mon époux;
Il mourrait de douleur, etc.

Ce dernier sentiment est d'une délicatesse exquise.

Cet autre vers que prononce Inès dans les douleurs du poison, et que tous les cœurs ont répété,

Éloignez mes enfants; ils irritent mes peines...

est d'une vérité déchirante; il est difficile que le cœur d'une mère ait un sentiment plus douloureux. C'est à peu près tout ce qu'il y a de remarquable dans les détails. Pour le reste de l'ouvrage, on dit, en le lisant : Pourquoi faut-il que ce soit La Motte qui l'ait traité!

Un auteur que le zèle maladroit d'un éditeur posthume aurait enseveli sous les ruines d'une

collection bien malheureusement volumineuse, s'il n'avait pas fait la *Métromanie* qui vivra toujours, Piron s'essaya aussi dans le genre tragique. *Callisthènes* et *Fernand Cortez* n'existent que dans son recueil, où peu de gens iront les chercher; *Gustave* est resté au théâtre.

Il y a peu de sujets plus mal choisis et plus mal conçus que *Callisthènes*. Il est bien étrange que, pour mettre sur la scène un homme tel qu'Alexandre, on ait imaginé de s'arrêter à l'une des actions qui ont terni sa gloire, et qu'on le rende même dans la pièce beaucoup plus coupable et plus odieux que l'histoire ne le représente. Les historiens les plus favorables à Callisthènes conviennent du moins qu'il fut accusé d'avoir trempé dans une conspiration contre Alexandre. La vérité de l'accusation est restée incertaine : selon les uns, les conjurés déposèrent contre lui; selon les autres, ils ne le chargèrent pas. On ne s'accorde pas même sur sa fin et sur le genre de son supplice. Ce qui résulte de plus probable des différents récits parvenus jusqu'à nous, c'est que la vengeance du roi fut cruelle, et qu'il ne fut point prouvé qu'elle fût juste. Elle a fait d'autant plus de tort à sa mémoire, que Callisthènes l'avait suivi en Asie pour continuer auprès de lui les fonctions de son premier maître Aristote, et tempérer par les leçons de la philosophie la violence de son caractère et les séductions de la fortune. Mais

aussi, suivant le témoignage unanime de tous les écrivains du temps, personne n'était moins propre que Callisthènes à faire aimer la vérité. Sa sagesse tenait trop d'une humeur chagrine, dure et intraitable, qui allait souvent jusqu'à l'orgueil et l'arrogance. Si ce caractère le faisait haïr même de ses égaux, combien devait-il être plus insupportable pour un prince, et sur-tout pour Alexandre !

Dans la pièce de Piron, ce prince n'a aucune excuse; Callisthènes est condamné à périr dans les tourments, parce qu'il n'a pas voulu approuver dans le roi de Macédoine la prétention de se faire passer pour fils de Jupiter, et de se faire rendre les honneurs divins comme on les rendait aux rois de Perse. Alexandre exige du philosophe grec l'exemple de cette adoration, et celui-ci s'obstine à s'y refuser. C'est là tout le nœud de ce drame. Il n'y en a pas de moins tragique; et l'on ne pouvait pas faire jouer un rôle plus atroce à celui dont la vie offrait de si beaux traits de grandeur d'ame.

L'épisode d'amour joint à cette querelle ne vaut guère mieux. On s'intéresse fort peu à cette Léonide, sœur de Callisthènes, recherchée par le flatteur Anaxarque, et qui lui préfère Lysimaque, ami et défenseur de son frère. Le caractère de cette Léonide est bien soutenu; c'est celui des femmes de Lacédémone : elle ne tremble ni pour son frère ni pour son amant. Mais

cette manière d'aimer à la spartiate est fort peu théâtrale; et quand on veut mettre sur la scène de ces sortes de personnages, ce n'est pas sur eux qu'il faut porter l'intérêt; il faut savoir en faire ce que Racine a fait d'Acomat.

Fernand Cortez, dont le sujet fournissait bien davantage, ne fut pas mieux reçu que *Callisthènes*. Il était aussi dangereux pour *Cortez* de venir après *Alzire*, que pour l'*Œdipe* de La Motte de venir après celui de Voltaire. A la manière dont Piron s'exprime dans sa préface, on voit qu'il était aussi peu frappé de ce danger que du mérite d'*Alzire*. Mais le public pensait différemment, et le temps a confirmé cette opinion. Au reste, quand ce chef-d'œuvre n'existerait pas, *Cortez* n'en serait pas meilleur. Le premier objet qu'il présente, c'est Montézume, détrôné et mis aux fers par les Espagnols, faisant l'apologie et l'éloge de ses oppresseurs : la lâcheté de ce roi éloigne tout intérêt pour lui. On n'en saurait prendre beaucoup davantage au héros de la pièce, qui n'est jamais en danger; et rien n'est plus fade que de l'entendre dire à une Elvire qu'il a aimée en Espagne, et qu'un naufrage a jetée au Mexique avec son père, que c'est pour elle qu'il a entrepris la conquête d'un nouveau monde. Racine, jeune encore, et entraîné par la mode, avait commis la même faute dans son *Alexandre*, mais il n'y est pas retombé. Cette Elvire est la fille de don Pèdre, seigneur

espagnol, qui a pour *Cortez* une haine héréditaire entre les deux familles. Il est de plus excessivement jaloux de la gloire que s'est acquise le conquérant du Mexique; et quand celui-ci, en demandant Elvire, offre à son père le commandement, don Pèdre lui répond :

T'égaler, t'obscurcir, était mon seul objet:
J'avais *mis là* ma gloire, et ma honte *en résulte.*
Jouis-en; mais plus loin ne pousse pas l'insulte,
A ma fierté confuse *offrant en ce pays*
Un rang *qui n'y convient qu'à ceux qui l'ont conquis.*

Les vers de Piron coûtent autant à prononcer qu'à entendre.

La réplique de Cortez est fort singulière.

A vous l'offrir aussi c'est ce *qui me convie;*
Et si ce que j'ai fait *mérite quelque envie,*
Que Charle, et non don Pèdre, en daigne être jaloux.
Quel est ce conquérant *ici, si ce n'est vous?*

Don Pèdre, qui ne s'y attendait pas, s'écrie avec beaucoup de raison :

Moi!

CORTEZ.

Vous, en qui le droit de disposer d'Elvire
Rassemble, *et par-delà,* tous les droits de l'empire;
Vous dont je ne pouvais, par de moindres exploits,
Chercher à mériter et l'estime et le choix:
De ces exploits, *moins dus à mon bras qu'à ma flamme,*
Elvire étant l'objet, vous seul en étiez l'ame.

Ce compliment si sophistique, si subitement et si galamment alambiqué, est au-dessus de tous ceux du *Cyrus* et de la *Clélie*: dans ces romans, du moins les chevaliers, qui font tout pour leur *dame*, ne remontent pas jusqu'à son père. Remarquez que ce fond de galanterie héroïque, si l'expression en était restreinte dans les bornes du vrai, et animée par le sentiment, n'aurait rien de déplacé dans les mœurs de la chevalerie. Tancrède dit fort bien :

Conservez ma devise; elle est chère à mon cœur.
Elle a dans les combats soutenu ma vaillance;
Elle a conduit mes pas et fait mon espérance;
Les mots en sont sacrés : c'est *l'amour et l'honneur.*

Mais il ne dit nulle part qu'il a conquis l'Illyrie pour Aménaïde, encore moins que c'est en effet le père d'Aménaïde qui l'a conquise. Toute l'intrigue, qui roule sur cet amour de Cortez et d'Elvire, est froide, obscure et invraisemblable. Il y a là un Aguilar, parent de don Pèdre, et pourtant le confident de Cortez, dont il est l'ennemi secret : sa conduite est inexplicable. Il veut d'abord ramener Cortez en Europe, afin qu'il dégage la foi qu'il a donnée à Elvire; il déclare même qu'il ne verrait pas tranquillement l'affront que l'on ferait à sa parente. Ensuite, quand il sait qu'elle est au Mexique, lorsque Cortez et lui viennent de la tirer d'un temple où elle allait être sacrifiée aux idoles du pays, il fait tout ce

qu'il peut pour la dérober aux yeux de l'amant qui doit être son époux. D'un autre côté, Montézume, qui devrait penser à tout autre chose, aperçoit à peine Elvire, qu'il en devient amoureux, et la demande aussitôt en mariage. Cortez, sans autre information, la lui promet. Dès qu'il l'a reconnue, il s'embarrasse fort peu de sa promesse, et Montézume, tué par ses sujets d'un coup de flèche empoisonnée, met tout le monde d'accord.

Cependant il y a dans cette pièce une scène qui a des beautés : elle est imitée d'un endroit de l'histoire d'Alexandre, où il harangue ses soldats rebutés de leurs longues fatigues, et qui sollicitent la fin de la guerre et de leurs travaux. La harangue de Cortez offre quelques mouvements qui ont de la noblesse et de la vivacité, et quelques beaux vers. Dans une autre scène on en trouve un qui mérite d'être remarqué par une espèce de force qui pourrait ailleurs tenir de l'hyperbole, et qui n'est ici que l'exacte vérité. Cortez dit à don Pèdre, après l'avoir délivré sans le connaître encore :

Un Espagnol de plus nous vaut une victoire.

Voilà de ces vers heureux qui appartiennent au sujet : ce que dit Cortez est littéralement vrai, puisque, avec six cents hommes contre un empire, il regardait la perte d'un soldat comme on regarderait ailleurs la perte d'un bataillon. Les

Mexicains, au nombre de plus de deux cent mille, se précipitaient presque nus sur les lances et les épées espagnoles, sans aucune espérance, si ce n'est que leurs ennemis se lasseraient, et que leurs armes se fausseraient à force de tuer; et ils avaient calculé que, si chaque Espagnol succombait après avoir tué deux cents Mexicains, ils seraient délivrés de leurs tyrans. C'est bien le plus courageux et le plus effrayant calcul que jamais ait pu faire la faiblesse réduite au désespoir. Mais l'artillerie rendait encore ce désespoir inutile; et les foudres de l'Europe écrasaient des milliers de Mexicains, avant qu'ils pussent seulement approcher des Espagnols.

Si Piron fut plus heureux dans *Gustave*, ce n'est pas que la pièce prouvât plus que les deux autres un vrai talent pour la tragédie. Il n'y a aucune espèce d'invention; c'est l'intrigue d'*Amasis* sous d'autres noms. Mais ici le héros, plus moderne, était aussi plus intéressant, et plus connu des spectateurs depuis l'ouvrage de l'abbé de Vertot sur les révolutions de Suède. Vous avez vu que le nœud de la pièce de La Grange Chancel était le déguisement de Sésostris, qui passe aux yeux du tyran pour le meurtrier de Sésostris. De même dans Piron, c'est aussi Gustave qui se présente, comme le meurtrier de Gustave, à Christierne qui l'a proscrit. Les incidents sont un peu moins multipliés que dans *Amasis*; et les situations un peu plus développées; il y en a

deux qui produisent de l'effet : celle où Gustave paraît devant Adélaïde, la fille de Sténon, et lui fait reconnaître son amant à l'instant même où elle croit voir dans un billet de Gustave la preuve qu'elle l'a perdu ; l'autre est celle du cinquième acte, qui décida le succès de la pièce, lorsque Christierne vaincu, mais demeuré maître de la personne de Léonor, mère de Gustave, lui fait dire qu'elle mourra, s'il ne lui renvoie pas Adélaïde sous une heure. Cette situation était fournie par l'histoire, et l'auteur ne pouvait pas mieux faire que de s'en servir. Ces deux scènes mêlent quelques impressions momentanées de crainte et de pitié à l'intérêt de curiosité qui est en général celui de la pièce. Mais s'il est plus vif que dans *Amasis*, c'est aux dépens de toute vraisemblance : il y a peu de pièces où elle soit plus entièrement mise en oubli, et presque à chaque scène. D'abord le projet qui amène Gustave devant Christierne est l'opposé du bon sens. Il a rassemblé des troupes qu'il a cachées dans des rochers voisins de Stockholm ; il a un parti dans la ville, qui doit lui en ouvrir les portes ; et il hasarde de si belles espérances, de si grands intérêts, la vie du dernier vengeur qui reste à son pays ; il vient dans le palais de Christierne, et jusque sous les yeux du tyran qui a mis sa tête à prix ; il s'expose à tout moment à être reconnu et arrêté. Pourquoi ? Parce qu'il veut, dit-il, enlever la princesse du palais de Chri-

stierne. Mais, en supposant que le meilleur moyen d'en venir à bout soit de tenter tout seul une entreprise si périlleuse, encore faut-il qu'il ait le temps de prendre les mesures nécessaires; et pour cela il faut qu'il puisse se flatter avec quelque apparence d'abuser Christierne, au moins jusqu'à la fin du jour. Et sur quoi peut-il l'espérer? C'est ici que la démarche de Gustave paraît incompréhensible. Il fait dire au roi qu'il apporte la tête de Gustave; et certes il doit s'attendre que la première chose que fera celui qui a mis à prix cette tête si redoutée, sera de demander à la voir. C'est une chose si simple, si naturelle, si importante, qui intéresse tellement toutes les passions de Christierne, qu'il n'est pas possible de supposer qu'il ne fasse pas ce que tout autre ferait à sa place. Il y a plus : l'auteur l'a si bien senti lui-même, qu'il fait dire au tyran dès le commencement de la scène :

Pourquoi vous présenter sans ce gage à la main?

A ne consulter que le bon sens le plus ordinaire, on croirait que la pièce va rester là; car Gustave ne peut rien répondre, à moins de dire : C'est moi. Mais la ressource que l'auteur emploie est peut-être ce qu'il y eut jamais de plus extraordinaire.

GUSTAVE.

Je ne paraîtrais pas avec tant d'assurance,
Si ce gage fatal n'était en ma puissance.

Et il est vrai qu'il ne serait pas là, s'il n'avait pas la tête sur les épaules : c'est à coup sûr la première fois qu'on a fondé une tragédie sur un quolibet si burlesque. Il ajoute :

C'est un spectacle affreux dont vous pouvez jouir,
Et c'est à vous, seigneur, à vous faire obéir.

C'est dire clairement que cette tête est entre les mains de quelqu'un des gardes, et Gustave doit être bien certain que le roi va sur-le-champ se la faire apporter. Il n'y a pas un moment à perdre, et tout autre conduite n'est pas présumable dans un homme qui a un si grand intérêt à s'assurer de la mort de son plus terrible ennemi. Point du tout : Christierne, comme s'il était de concert avec Gustave, parle d'autre chose, et il n'est plus question de cette tête jusqu'au quatrième acte, où le tyran s'avise enfin de s'en souvenir. Il faut l'avouer : depuis que le grand Corneille a tiré le théâtre du chaos, on n'y a point vu de plus forte absurdité. On sait bien qu'au théâtre les tyrans doivent toujours être un peu dupes, comme dans les contes de fées les mauvais génies sont toujours un peu bêtes ; mais, en vérité, Christierne abuse de la permission. On demandera comment cela put passer : je crois que c'est précisément ce que cette situation a par elle-même d'extrêmement hasardeux qui l'a sauvée. On voulut voir quelle serait l'issue de l'étrange témérité de Gustave : elle excitait une

grande curiosité; et le spectateur, attaché par la suite de l'ouvrage, oublia cette tête, comme Christierne, en faveur de ce qui en était résulté; et la pièce ayant réussi le premier jour, ceux qui vinrent la voir ensuite, comptant sur le plaisir qu'on leur avait promis, ne jugèrent pas non plus les fautes dont il devait être le produit.

Ces fautes sont en grand nombre, et je n'ai indiqué que les plus capitales. Rien n'est suffisamment expliqué dans la conduite des personnages. On n'entend point pourquoi Christierne, qui dès la première scène se déclare amoureux d'Adélaïde, et projette de l'épouser, laisse pendant quatre actes Frédéric, prince de Danemarck, poursuivre ses prétentions auprès d'elle. Et puis qu'est-ce que l'amour dans un monstre rassassié de sang, tel que Christierne, appelé dès son vivant le Néron du Nord? Il pouvait avoir des vues politiques en épousant la fille de Sténon, comme Polyphonte veut épouser Mérope; mais on ne peut l'entendre débiter des fadeurs, et dans quel style encore!

Ah! Rodolphe, peins-toi
Tout ce qu'a la beauté de séduisant en soi;
Tout ce qu'ont d'engageant la jeunesse et des graces
Où la tendre langueur fait remarquer ses traces.
Jamais *de deux beaux yeux le charme, en un moment,*
N'a, sans vouloir agir, agi si puissamment, etc.

Si l'amour de Christierne est dégoûtant, celui de Frédéric, qui soupire deux ans pour Adé-

laïde, dont il sait que Gustave est aimé, est d'une langueur insipide. Et quel rôle que ce Frédéric, qui n'a pas voulu être roi de Danemarck, quoique sa naissance l'appelât au trône, et qui a laissé un Christierne y monter! On en peut juger par les motifs que l'auteur lui donne, lorsqu'on lui dit :

Faut-il que la vertu modeste et magnanime
Néglige ainsi ses droits pour *en armer* le crime?

FRÉDÉRIC.

Donne à *mon indolence*, ami, des noms moins beaux;
Je n'eus d'autre vertu que *l'amour du repos.*
Je ne méprisais point les droits de ma naissance;
J'évitai le fardeau de la toute-puissance;
Je cédai sans effort des honneurs dangereux,
Et le pénible soin de rendre un peuple heureux :
Des forfaits du tyran *ma mollesse* est coupable.

Cela n'est-il pas bien héroïque et bien dramatique! Ce rôle d'ailleurs est inutile à la pièce; on voit trop que l'auteur ne l'y a mis que pour la remplir, et pour avoir un moyen de tirer Gustave d'embarras au cinquième acte : mais il fallait trouver un autre moyen pour le dénoûment, ou rendre ce Frédéric plus nécessaire à l'action, où pendant cinq actes il ne fait rien.

On n'entend pas davantage pourquoi Léonor se fait connaître à un confident de Christierne pour la mère de Gustave, et s'expose sans aucune raison aux cruautés du tyran. Il y a long-temps

que tout le monde s'est récrié sur la résurrection d'Adélaïde qui vient raconter le combat livré sur la glace :

La glace en cent endroits menace de se fendre,
Se fend, s'ouvre, se brise, et s'épanche en glaçons
Qui nagent sur un gouffre *où nous disparaissons.*

Sa confidente a bien raison de lui dire :

. . . . D'un tel péril *avoir été* sauvée,
Au bonheur le plus grand c'est être réservée.

Il est sûr qu'elle est revenue de loin. Être engloutie sous des monceaux de glace qui portaient des milliers de combattants, avoir *disparu* sous les glaces de la mer du Nord, et reparaître tout de suite, comme si de rien n'était, pour conter ce petit accident, c'est une merveille qui eût été fort bien placée dans les contes arabes, où quelque génie de la mer n'aurait pas manqué de se présenter à propos pour porter la princesse dans un palais de cristal. Mais si ce miracle peut se trouver dans une tragédie, ce ne peut être que dans celle dont le héros dit à un tyran : Vous pouvez, quand vous voudrez, demander la tête que je n'ai pas apportée.

La versification de cette pièce est la même que celle des deux autres dont je viens de parler : c'est de la mauvaise prose, richement rimée, et durement contournée. Piron a moins de chevilles, moins de phrases barbares et obscures

que Crébillon. Ce qui le caractérise particulièrement, c'est la dureté la plus rebutante dans les vers et dans les constructions. Aucun auteur, depuis Chapelain, n'a eu, dans la poésie noble, un style plus péniblement martelé; aucun n'a été plus entièrement privé d'oreille et de goût. Nous le verrons tout différent dans la *Métromanie;* et c'est alors qu'il sera temps d'en chercher la raison.

La *Didon* de Le Franc, jouée en 1734, avec un succès qui s'est toujours soutenu depuis, était un sujet favorable sur un théâtre où domine l'amour, *touchant sur-tout quand il est malheureux* (1); et toute amante abandonnée est tellement sûre d'exciter la pitié, que Médée elle-même, malgré tous ses crimes, ne laisse pas d'en inspirer. La conduite de *Didon* est calquée, moitié sur la *Bérénice* de Racine, moitié sur l'opéra de Métastase. Le Franc a pris du poëte italien l'épisode d'Iarbe, qui, sous le personnage d'un ambassadeur, vient déclarer son amour à la reine de Carthage, et lui laisse le choix de la guerre ou de la paix. Le Franc lui doit aussi l'idée heureuse de faire triompher Énée du roi de Gétulie avant de s'éloigner de Carthage; en sorte que l'important service qu'il rend à Didon couvre ce qu'il peut y avoir d'odieux à l'abandonner, après les bienfaits qu'il en a reçus. Achate fait auprès d'Énée le même

(1) Marmontel, *Épître aux Poëtes.*

rôle que Paulin auprès de Titus : Paulin oppose à l'amour de son maître les lois de l'état et la majesté de l'empire; Achate combat l'amour d'Énée par l'intérêt des Troyens et par les oracles qui les appellent à régner en Italie. Les alternatives de la passion et du devoir sont balancées et graduées à peu près de même dans les deux pièces; mais la différence est grande dans l'exécution, qui dépendait sur-tout de la poésie de style. Dans cette partie, l'auteur de *Didon*, placé entre Virgile et Racine, ne pouvait pas soutenir la comparaison; et ce qui fait bien sentir la supériorité de ces deux grands maîtres, c'est que l'imitateur, qui est si loin d'eux, n'est pourtant pas sans mérite. En général, il écrit avec assez de pureté, quelquefois avec élégance et noblesse; mais si l'on excepte deux ou trois morceaux où, avec l'aide de Virgile, il s'élève jusqu'au pathétique, il est d'ailleurs rarement au-dessus du médiocre. Plus correct que l'auteur d'*Ariane*, il a bien moins de mouvement, de chaleur et d'abandon. Il n'a pas su profiter à cet égard de tout ce que Virgile pouvait lui fournir, même en mettant de côté la perfection d'un style que le seul Racine pouvait égaler. Un des plus grands défauts de celui de *Didon*, ce sont de froides sentences et de longues moralités, toujours si déplacées dans les situations où le cœur seul doit être occupé. Il y a plus : souvent elles sont mêlées d'idées fausses. Didon vient d'ouvrir son cœur à ses

deux confidentes, de leur déclarer le choix qu'elle a fait d'Énée, au préjudice d'Iarbe ; elle finit l'acte par ces vers :

Quoi, du rang où je suis déplorable victime,
Faut-il sacrifier un amour légitime,
Et, nourrissant toujours *d'ambitieux projets*,
Immoler mon repos à *de vains intérêts?*
N'ajoutons rien aux soins de la grandeur suprême:
Trop de tourments divers *suivent le diadême*,
Et le destin des rois est assez rigoureux,
Sans que l'amour les rende encor plus malheureux.

Indépendamment de la froideur et de la faiblesse de ces vers, cette fin d'acte, qui devait être le résumé de la situation et des sentiments de Didon, manque de sens et de vérité. Il n'est point question de *nourrir d'ambitieux projets*, mais seulement de pourvoir à la sûreté de son état naissant, et ce ne sont point là de *vains intérêts :* cette expression est très-fausse ; le salut de ses peuples, menacés par le roi de Gétulie, n'est rien moins qu'*un vain intérêt.* Que signifie ce vers :

N'ajoutons rien aux soins de la grandeur suprême.

Il ne s'agit pas d'y *ajouter;* il s'agit de s'en occuper; et certainement il doit entrer dans ces *soins* d'écarter le péril qui menace ses états. Cet autre vers,

Trop de tourments divers *suivent le diadême...*

pèche contre la justesse des figures. On dirait bien que trop de tourments suivent la royauté ; ce sont toutes expressions abstraites : mais le mot de *diadême* forme une image, et l'on ne peut se figurer *des tourments suivant un diadême*. Les deux derniers vers,

Et le destin des rois est assez rigoureux,
Sans que l'amour les rende encor plus malheureux,

ne disent pas non plus ce qu'ils doivent dire. Ce n'est pas de l'amour en lui-même qu'elle veut parler, puisqu'elle s'y livre; elle veut dire que le trône exige assez d'autres sacrifices, sans y joindre ceux de l'amour. C'est beaucoup de fautes en huit vers, et j'en pourrais citer d'autres où il n'y en a pas moins; mais il y a des beautés dans les scènes entre Énée et Didon. La conduite de la pièce est sage et régulière : c'est un de ces ouvrages qui prouvent que la médiocrité peut être estimable; et l'on sait bien que ce vers de Boileau,

Il n'est point de degrés du médiocre au pire,

n'est qu'une hyperbole poétique, dont l'objet est d'épouvanter les nombreux aspirants à la palme de la poésie. S'il fallait prendre ce vers à la lettre, tout ce qui ne serait pas au premier rang ne serait rien, et l'estime publique a fait voir qu'il y avait de l'honneur et du mérite dans le second.

SECTION III.

La Noue, Guymond de La Touche, Châteaubrun, Le Mierre.

On peut ranger dans cette classe le *Mahomet second* de La Noue, qui est encore une de ces pièces qui mériteraient d'être remises. L'auteur a pris pour sujet un trait de l'histoire ottomane, rapporté par quelques écrivains, nié par d'autres, mais qui était bien dans le caractère de Mahomet. Les Janissaires murmuraient de sa passion pour une femme grecque, nommée Irène, et se plaignaient qu'elle le détournât de la guerre et des conquêtes : des murmures ils passèrent jusqu'à la révolte. Le sultan furieux paraît devant eux, ayant Irène à ses côtés : il abat d'un coup de sabre la tête de sa maîtresse; et, après leur avoir montré par ce coup terrible à quel point il est maître de son amour, il leur montre qu'il l'est de ses soldats en faisant punir les chefs de la sédition. Pour en venir à ce dénoûment atroce, et le faire supporter, il fallait peindre le caractère de Mahomet avec une grande énergie; et c'est le principal mérite de cet ouvrage. Le rôle du sultan est conçu et écrit avec une force originale, plein d'une férocité orgueilleuse et barbare, qui est également celle des mœurs turques et de l'empereur. Elle ne respire pas moins dans le rôle de l'aga des Janissaires, qui ose, au péril de sa tête,

porter aux pieds de son redoutable maître les plaintes et les reproches de ses soldats. Ils sont animés par le vizir, qui a conçu pour Mahomet une haine implacable, mais suffisamment justifiée par ce qu'il a éprouvé de la cruauté despotique du sultan. Le caractère de ce conquérant fameux est mêlé avec art de cette espèce de grandeur fondée sur l'orgueil, et qui n'est pas incompatible avec un naturel farouche et sanguinaire, et l'habitude de verser le sang. Il est touché de la noble fermeté de sa captive Irène, qui de son côté n'est pas insensible à l'ascendant qu'elle a pris sur une ame de cette trempe. Mahomet, tout amoureux qu'il est d'Irène, ne veut l'obtenir que de son choix, et la laisse absolument maîtresse de son sort. Il ne traite pas moins généreusement le père d'Irène, Théodore, prince du sang des empereurs grecs; et la main d'Irène et l'aveu de Théodore sont le prix de cette magnanimité. Mais la révolte des Janissaires, sans cesse excitée et rallumée par le vizir et le mufti, jette la rage dans le cœur de Mahomet, lui inspire une soif de sang que ne peut satisfaire la mort du vizir et des principaux rebelles, et qui s'éteint enfin dans celui d'Irène. Ce triste dénoûment, nécessité par l'histoire, et dont rien n'adoucit l'horreur, est un inconvénient réel dans le sujet, et c'est probablement ce qui a empêché que cette tragédie, applaudie dans sa nouveauté, ne reparût au théâtre. La Noue d'ailleurs avait plus de talent

que de goût : son style est inégal, incorrect, et la force y est mêlée d'enflure et de déclamation. Parmi un assez grand nombre de beaux vers, il y en a beaucoup de mauvais ; mais en total il y a de la couleur tragique dans cet ouvrage, et je ne crois pas qu'il fût repris sans succès.

Celui d'*Iphigénie en Tauride* fut très-grand, et ne s'est point démenti. Il y a moins de création que dans *Mahomet second;* mais le fond en est plus heureux et bien plus touchant. L'auteur a trouvé de grands secours chez les anciens et les modernes, mais il en a profité habilement ; et ce qui lui fait le plus d'honneur, c'est que les beautés les plus marquées, celles qui ont fait la fortune de son drame, sont entièrement à lui. Les auteurs du nouveau *Dictionnaire historique*, dont j'ai déja relevé d'autres erreurs du même genre, disent très-étourdiment et très-injustement que ni La Grange ni Guymond de La Touche *n'ont su tirer parti de leur sujet.* Rien n'est plus faux, et il est ridicule de confondre ainsi deux ouvrages dont l'un est si supérieur à l'autre. L'auteur d'*Iphigénie en Tauride* a le mérite rare d'avoir rempli son sujet sans la ressource triviale d'un épisode d'amour, sans s'écarter, en imitant les anciens, de la simplicité des modèles ; ce qui n'était encore arrivé de nos jours qu'à l'auteur de *Mérope* et d'*Oreste.* Enfin, il a surpassé cette simplicité d'Euripide en y joi-

gnant un bien plus grand intérêt. Il est vrai que la scène de la reconnaissance est empruntée tout entière de l'opéra d'*Iphigénie* de Duché; c'est le même dialogue, et quelquefois ce sont presque les mêmes vers. Il a imité aussi de La Grange la scène où Iphigénie interroge Oreste sur le sort de la famille des Atrides, scène dont le fond est dans Euripide; mais autant celle de La Grange finit mal, autant celle de Guymond de La Touche est remarquable par la manière adroite dont il l'a terminée. Dans La Grange, Oreste, inconnu à sa sœur, avoue qu'il a tué Clytemnestre et vengé Agamemnon; et Iphigénie ne s'avise seulement pas de lui demander ce qui l'a pu porter à ce meurtre, et quel intérêt si grand il pouvait prendre à la mort d'Agamemnon : elle se contente de le charger d'imprécations; et se dispose à l'immoler comme un monstre qu'elle doit punir. Cette faute ridicule n'est point dans Euripide : chez lui l'étranger dit seulement à la prêtresse qu'Oreste a vengé son père, et a suivi l'ordre des dieux en faisant périr Clytemnestre. La Touche a mieux fait encore : il a trouvé le moyen de faire croire à Iphigénie que son frère est mort, sans que l'on puisse pour cela reprocher à Oreste d'avoir songé à la tromper. Après avoir appris la fin déplorable de ses parents, elle veut savoir aussi le sort d'Oreste depuis le meurtre de sa mère.

.... Qu'est devenu ce fils?

ORESTE.

L'horreur du monde.

IPHIGÉNIE.

Grands dieux!

ORESTE.

Las de traîner sa misère profonde,
Il a cherché la mort... qu'il a trouvée enfin.

IPHIGÉNIE.

O déplorable sang! *implacable* destin!
Il n ereste donc plus du grand vainqueur de Troie...

ORESTE.

Que la plaintive Électre, à sa douleur en proie...

IPHIGÉNIE.

Prêtresses, conduisez ces deux infortunés
Aux lieux où *pour l'autel* ils doivent être ornés.
(*Ils sortent.*)
Je ne puis plus long-temps devant eux me contraindre.
Oreste est mort..........................
Il est mort! C'en est fait: tout est fini pour moi.

Oreste est, depuis le commencement de la pièce, le dernier espoir d'Iphigénie, le seul appui qu'elle invoque sans cesse dans ses malheurs; c'est donc dans sa situation un progrès vraiment dramatique, de lui faire croire qu'elle a perdu ce frère, et de la livrer au désespoir par l'idée de cette perte irréparable. Il en résulte encore un autre avantage; c'est qu'il se fera dans son sort une révolution plus frappante et plus sensible, lors-

qu'au quatrième acte ce frère lui sera rendu. Et à quoi le poëte est-il redevable de ces différents avantages que n'ont point su se procurer ceux qui ont traité avant lui le même sujet? A ces mots si naturels et si simples :

Il a cherché la mort... qu'il a trouvée enfin.

Ce langage d'Oreste est l'exacte vérité, puisque, dans les circonstances où il est, prêt à être sacrifié, il doit regarder sa mort comme infaillible. Ce n'est point là une équivoque trouvée par l'esprit; c'est une découverte du talent, qui a senti le besoin de semblables ressources dans un sujet qui n'avait point celle des incidents et de l'intrigue. C'est en l'approfondissant qu'il a fondé sur un moyen qui est de la même simplicité et de la même adresse ce beau combat de l'amitié, à peine indiqué dans Euripide, dont il n'y a nulle trace dans les autres *Iphigénies*, et qui porta le succès de la sienne à un degré d'enthousiasme dont j'ai vu peu d'exemples. En effet, à quoi tient ce combat d'Oreste et de Pylade à qui mourra l'un après l'autre? A un ressort qui est de l'invention de l'auteur. La prêtresse, touchée de pitié pour ces deux étrangers, se flatte d'abord de pouvoir en sauver un par le secours d'Isménie sa confidente, et de quelques amis fidèles qui pourront favoriser l'évasion de la victime. Un autre motif très-plausible se joint à cette juste compassion : cet étranger est un Grec, et il peut se charger d'une

lettre pour Électre, qui, informée de la malheureuse destinée de sa sœur, pourra la tirer peut-être des climats barbares où elle est reléguée. Ce projet arrêté, un nouveau mouvement de sensibilité, qui ne peut que nous faire aimer davantage Iphigénie, la porte à dire à cette Isménie :

.... Écoute, et que ton amitié
Se prête encore aux soins d'une juste pitié.
Ces deux infortunés qu'un même sort rassemble,
Pourquoi les séparer? Délivrons-les ensemble.
Un sentiment secret me rend plus cher l'un d'eux;
Mais l'autre également est homme et malheureux.

Elle quitte la scène au second acte dans cette douce espérance; elle la communique même dans le troisième aux deux étrangers. Mais Isménie revient tremblante, et lui fait signe de les éloigner.

IPHIGÉNIE.

.... Ciel! que viens-tu m'apprendre?

ISMÉNIE.

Qu'à sauver les deux Grecs vous ne pouvez prétendre,
Alors qu'un seul suffit au succès de vos vœux.
Tous nos amis, tremblant pour vous, comme pour eux,
Disent que c'est se rendre inutile victime;
Que c'est peut-être en vain commettre un double crime.
Ils ajoutent encor que Thoas veut du sang,
Dût-il l'aller chercher jusque dans votre flanc;
Qu'il faut, ainsi qu'aux dieux, qui peut-être l'exigent,
Céder une victime aux terreurs qui l'affligent;
Qu'avec plus de succès vous pourrez imposer
A son zèle sanglant qu'il vous faut abuser;

Et que son cœur enfin, s'il voit un sacrifice,
Alors de vos discours verra moins l'artifice.
D'un invincible effroi tous, en un mot, surpris,
Ne veulent seconder mon père qu'à ce prix.
Aux prières en vain son zèle a joint les larmes;
Madame, il a fallu céder à leurs alarmes.

Il y a bien quelque chose à dire à la tournure de ces vers, qui pourrait être plus précise et plus élégante; mais ces raisons sont très-bien déduites, et Iphigénie doit s'y rendre. Elle ne s'y rend qu'à regret; elle s'écrie, avant que de rappeler les deux Grecs :

.... Sort cruel,
Quelles sont tes rigueurs! Ah! d'où vient que le ciel
Ote presque toujours, aux cœurs qu'il a fait naître
Humains et bienfaisants, l'heureux pouvoir de l'être?
Approchez... Je frémis... Par mon trouble, apprenez
L'excès de vos malheurs, et me les pardonnez.
De mes faibles efforts oubliant l'impuissance,
N'ayant le cœur rempli que de votre innocence,
J'ai cru que je pouvais, douce et cruelle erreur!
De vos destins communs diminuer l'horreur.
Je vous en ai flattés, je m'en flattais moi-même :
Trop aisément le cœur se livre à ce qu'il aime.
Ma pitié m'aveuglait : ses efforts hasardeux
Ne peuvent, tout au plus, sauver qu'un de vous deux;
Et telle est la rigueur de mon sort et du vôtre,
Qu'il faut que l'un, hélas, meure pour sauver l'autre.
Vous partagez mon cœur et vous le déchirez...

(*à Oreste.*)

Mais puisqu'il faut choisir... c'est vous qui partirez.

Il y a là du naturel et de la vérité, une simplicité touchante. On voit que l'auteur n'était point étranger à cet art de tourner la maxime en sentiment, en un mot, à cet intérêt de style, partie si essentielle et si rare du talent dramatique, et qui règne en général dans cette pièce, malgré les défauts de la versification.

Ce ressort si heureusement ménagé amène cette scène si vive et si pathétique qui excita des transports et des acclamations; et sans doute ils seraient encore les mêmes, s'il se trouvait un acteur capable de la rendre comme celui qui la joua d'original. Elle fait toujours un grand plaisir; mais il fallait un talent supérieur pour bien exprimer cette fureur sombre et frénétique, cette haine de la vie, cette rage de mourir, qui est le caractère particulier que le poëte a su donner à Oreste, et qui contraste si bien avec le noble dévoûment de Pylade, inspiré seulement par l'amitié. Un des plus grands mérites de cette scène, c'est qu'elle force le spectateur à suivre, sans pouvoir respirer, depuis le commencement jusqu'à la fin, une progression rapide et entraînante, un torrent d'éloquence tragique et de passion forcenée. Tous les motifs d'Oreste vont enchérissant les uns sur les autres, et les derniers sont tels, qu'il faut absolument que l'amitié cède à la fureur. Il va jusqu'à faire le serment de se déclarer un monstre souillé du sang de sa mère; et si la prêtresse persiste encore dans la funeste préférence

qu'elle lui a donnée, il jure de se poignarder aux yeux de son ami. Cette préférence, qui parle au cœur d'Iphigénie en faveur de son frère qu'elle ne connaît pas, est bien dans les convenances dramatiques, ainsi que la résolution que prennent d'abord les deux amis de ne point se faire connaître à la prêtresse, et leur obstination à y persister malgré les instances qu'elle leur fait. Elle-même n'en est ensuite que mieux fondée à dire à Pylade, lorsqu'en recevant sa lettre pour Électre, il demande quel rapport elle peut avoir avec cette princesse:

Laissez-moi mon secret: j'ai respecté le vôtre.

Ainsi, le silence qu'ils ont eu raison de garder sert aussi à éloigner la reconnaissance, qui sans cela devait avoir lieu quand Iphigénie donne sa lettre à Pylade.

Tout concourt à prouver l'étude de l'art et la connaissance du théâtre, mais, plus que tout le reste, ce que dit à la prêtresse l'ami de Pylade, lorsqu'elle paraît s'étonner que celui-ci consente à laisser mourir son ami. A peine Oreste lui donne-t-il le temps de dire un mot :

Comment!

ORESTE.

Ah! n'allez pas d'une indigne faiblesse
Soupçonner de son cœur l'héroïque noblesse :
C'en est un digne effort, s'il me laisse périr.

Ce mouvement est admirable, et d'autant plus qu'il ne s'adresse pas seulement à Iphigénie, mais en même temps au spectateur, près de qui Pylade est complètement justifié par ce cri sublime de l'amitié qui rend témoignage à l'amitié.

Les beautés vont s'accumulant dans ce troisième acte, qui, malgré des vers durs ou mal tournés, doit être regardé comme un des plus beaux qu'il y ait au théâtre. L'intérêt se soutient, après le grand effet de cette scène des deux amis, par l'attendrissement qu'inspirent leurs adieux. Iphigénie est obligée de se rendre, malgré toute sa répugnance, aux prières de cet infortuné, qui lui dit avec une douleur si profonde et si vraie :

Hélas! pour vous servir, je suis trop malheureux.
Tournez vers mon ami vos regards généreux...
Ne me refusez pas, mon cœur vous en conjure.

Elle finit par lui dire :

Étranger malheureux, encor moins qu'admirable,
Embrassez votre ami que vous ne verrez plus.

ORESTE.

Adieu : retiens, ami, tes sanglots superflus.
Ne vois point mon trépas ; n'en vois que l'avantage :
L'opprobre et les malheurs étaient tout mon partage.
Adieu : conserve en toi, fidèle à l'amitié,
De ton ami mourant la plus digne moitié.
Prends soin, à ton retour, d'une sœur qui m'est chère,
Daigne essuyer ses pleurs et lui rendre son frère.

Le rôle d'Iphigénie est en général bien conçu.

Le poëte a eu raison de balancer en elle les mouvements de la pitié et de la nature par les scrupules de la religion, qui lui ont fait jusque-là un devoir d'un ministère inhumain qu'elle abhorre. Sans les sentiments religieux qu'elle montre, le rôle qu'elle joue n'aurait pas été tolérable; mais elle n'en est que plus intéressante, lorsque, malgré son respect pour les dieux et les oracles, elle fait entendre à Thoas la voix de l'humanité combattant la superstition; et cet état de doute et de perplexité se termine, avec la pièce, par ce vers heureux, qui en est la morale et le résultat :

La loi de la nature est donc la loi des cieux.

Cependant on a dit de ce rôle, et je crois avec raison, que l'auteur aurait dû supposer qu'Iphigénie avait été assez heureuse jusqu'à ce moment pour que le sort ne lui amenât aucune victime à sacrifier. Ses combats entre la religion et la nature n'en auraient pas moins eu lieu lorsqu'il se serait agi de remplir son cruel ministère, et en même temps elle eût épargné au spectateur l'idée, toujours odieuse dans nos mœurs, d'une femme qui trempe ses mains dans le sang : et il est vrai aussi que dans ce rôle la morale dégénère quelquefois en déclamation. La pièce a deux défauts plus grands : l'un est celui du dénoûment, qui, n'étant ni assez préparé ni assez motivé, ne satisfait le spectateur que parce qu'il est bien aise de voir Oreste sauvé, n'importe

comment; l'autre, c'est la stupide férocité de Thoas, qu'il eût fallu caractériser avec plus d'art et lier davantage à l'action. Joignez, à ces fautes, de la pesanteur et de l'aspérité dans la versification, de la monotonie dans les sentences, des fautes de langue quelquefois grossières : voilà ce qu'on peut reprocher à cette tragédie. Mais observons qu'ici, malgré les vices de la diction, l'énergie, la véhémence et la vraie chaleur animent le style, et que, si les personnages ne s'expriment pas toujours bien, ils disent ordinairement ce qu'ils doivent dire. Enfin, les beautés vraiment théâtrales que je viens de détailler sont de nature à placer cette pièce parmi les premières du second ordre, et font regretter qu'une maladie aiguë ait emporté à l'âge de quarante-trois ans, par une mort prématurée, cet écrivain, qui avait commencé tard à composer, mais qui avait montré un vrai talent, dont le tempérament robuste annonçait une plus longue vie, et dont un coup d'essai si distingué promettait d'autres productions.

Un autre imitateur des anciens, Châteaubrun, ne fut pas non plus un écrivain sans mérite : il y en a sur-tout dans ses *Troyennes*. A la vérité, son *Philoctète*, qui eut quelque succès en 1755, n'a jamais été repris. Tous les connaisseurs le blâmèrent d'avoir suivi un plan si différent de celui de Sophocle : le sien est entièrement dans le goût de la galanterie moderne. Pyrrhus devient tout à

coup amoureux d'une fille de Philoctète qu'il n'a fait qu'entrevoir; et nous avons déja vu que ces passions subites sont toujours de peu d'effet: celle-ci n'en a guère d'autre que de partager l'intérêt qui doit se réunir sur Philoctète. D'ailleurs l'auteur a-t-il pu penser que ce fût la même chose pour ce malheureux prince, d'être seul, absolument seul, dans l'île de Lemnos, ou d'être avec sa fille et une suivante? De plus, est-il probable que Sophie soit venue joindre son père, et que depuis dix ans le père de Philoctète et sa famille entière l'aient abandonné? Mais le plus grand inconvénient de la pièce, c'est que l'auteur, dans son nouveau plan, a été obligé de faire d'Ulysse son principal personnage et le héros de la tragédie; et quelle différence d'intérêt entre deux personnages tels qu'Ulysse et Philoctète! C'est Ulysse qui finit par vaincre et désarmer la haine et les ressentiments de Philoctète; et, pour préparer cette révolution, il a fallu affaiblir extrêmement le rôle de ce dernier, et fortifier celui d'Ulysse; ce qui est contraire à la nature du sujet, et ne suffit pas même pour justifier le dénoûment; car si Philoctète peut être fléchi, est-ce bien par Ulysse, celui de tous les mortels qu'il doit le plus abhorrer? S'il peut résister à Pyrrhus qu'il aime, comment cède-t-il à Ulysse qu'il déteste? Comment peut-il finir la pièce par ces vers?

Le ciel m'ouvre les yeux *sur la vertu d'Ulysse :*
En marchant sur ses pas au rivage troyen,
Nous suivrons *le grand homme* et le vrai citoyen.

Après tout ce qu'il en a dit dans le cours de la pièce, est-ce bien lui qui parle ici ? On ne revient pas de si loin en si peu de temps, et un changement si peu naturel au cœur humain ne peut pas être amené par des discours : il faut des ressorts plus puissants.

L'intrigue de Châteaubrun roule donc principalement sur l'amour de Pyrrhus, entraîné d'un côté par Sophie, qui attend de lui qu'il ramènera Philoctète et sa fille à Scyros, et de l'autre par Ulysse, qui veut qu'on emmène Philoctète au camp des Grecs. Le caractère de ce jeune prince n'est pas même tel qu'il le fallait pour animer du moins cette intrigue déplacée. Ce n'est point, comme dans Sophocle, la franchise décidée et la fierté intrépide du fils d'Achille ; c'est un jeune amoureux, faible et indécis, qui soupire auprès de sa maîtresse, et qui en rougit devant Ulysse : et c'est ainsi qu'une faute en amène une autre, et qu'un plan vicieux dégrade aussi les caractères. Rien ne prouve mieux le grand sens des anciens, quand ils ont banni l'amour des sujets qui ne le comportaient pas : nous en voyons ici un exemple sensible. Pourquoi aime-t-on dans le Pyrrhus de Sophocle la droiture et la fermeté de ce jeune prince,

qui, du moment où il a été touché du désespoir et des reproches de l'infortuné qui s'est confié à lui, prend hautement sa défense contre Ulysse et contre toute la Grèce? C'est que dans l'ame d'un jeune héros on peut opposer convenablement le sentiment de la pitié, de l'honneur, de la justice, aux plus grands intérêts politiques. Mais pourquoi Châteaubrun lui-même, en faisant Pyrrhus amoureux, n'a-t-il pas osé donner à cet amour un ascendant décidé sur son ame? C'est qu'il a senti qu'il n'était pas possible que le fils d'Achille oubliât ouvertement la vengeance de son père, l'intérêt de sa patrie, et sa propre gloire, uniquement pour ne pas déplaire à Sophie qu'il a vue depuis un moment. Pyrrhus peut dire noblement à Ulysse : Non, je ne trahirai point un malheureux qui a mis son sort entre mes mains. Mais il ne saurait, il n'oserait dire : Je n'emmènerai point Philoctète à Troie, parce que sa fille veut que je le mène à Scyros. Le simple bon sens nous dit que cela serait trop petit. Il ne fallait donc pas donner à ce jeune héros un amour qui ne peut rien produire que de l'embarras et de la honte, et le rabaisser inutilement à ses propres yeux et à ceux d'Ulysse : et c'est ainsi que se démontre d'elle-même la connexion immédiate des principes de la raison et des convenances du théâtre.

Châteaubrun a mieux imité Euripide que Sophocle. Il n'a pas fait de ses *Troyennes* une pièce

régulière; mais il y a des situations touchantes assez bien traitées; et le style, quoique avec de la faiblesse et de l'incorrection, se rapproche en plus d'un endroit du naturel heureux et attendrissant que l'on aime dans Euripide. Il aurait dû, il est vrai, ne pas l'imiter dans la duplicité d'action. Il fallait choisir entre Polyxène et Andromaque : chacune des deux pouvait fournir une tragédie. Je n'en dirai pas autant de Cassandre, qui ne fait rien dans la pièce que prophétiser, et quitte la scène au second acte pour s'en aller à Mycènes à la suite d'Agamemnon. Ce n'est qu'un rôle épisodique que le poëté aurait dû lier mieux à sa fable, et qui pourtant contribua au succès de son ouvrage par celui du morceau des prophéties, succès remarquable dans l'histoire du théâtre, parce qu'il fut la première époque de cette réputation si méritée où parvint ensuite la plus parfaite des actrices, mademoiselle Clairon. Une femme célèbre par un talent d'un autre genre, mademoiselle Gaussin, arracha des larmes dans le rôle d'Andromaque, sur-tout dans cette belle situation empruntée des *Troyennes* de Sénèque, où la mère d'Astyanax cache dans le tombeau d'Hector cet enfant dont les Grecs ont ordonné le supplice, et s'efforce de cacher en même temps ses frayeurs maternelles au regard pénétrant d'Ulysse, qui ordonne de détruire ce tombeau. On se souvient encore de l'émotion que produisait l'actrice,

lorsque, après avoir obtenu avec peine, à force de larmes et de prières, que l'on respectât la tombe de son époux, elle disait à Ulysse, prêt à s'éloigner, et qui laissait une troupe de Grecs autour du tombeau :

Ces farouches soldats, les laissez-vous ici ?

Ce vers est plein d'un sentiment vrai, que l'on retrouve encore dans d'autres morceaux. Le rôle de Thestor, grand-prêtre des Troyens, et le dernier appui d'une famille désolée, qu'il sert et protége au péril de ses jours; ce rôle, d'une noblesse intéressante, fait honneur au poëte, qui n'en a point trouvé le modèle dans Euripide. Mais ici, comme dans son *Philoctète*, la critique lui reproche la multiplicité et la longueur des sentences, et une versification trop inégale. La situation d'Hécube qui, pendant cinq actes, ne peut qu'attendre les arrêts cruels que lui apportent successivement les vainqueurs, et répéter les mêmes plaintes et se faire les mêmes reproches sur des malheurs qu'elle avoue être l'ouvrage de sa faiblesse et de sa complaisance pour Pâris, a paru d'une monotonie inexcusable. Enfin, ce qui a nui le plus au succès de cette pièce, lorsqu'on voulut la remettre il y a quelques années, c'est que l'intérêt décroît trop sensiblement quand il passe, à la fin du quatrième acte, d'Andromaque à Polyxène. Le fils d'Hector est sauvé; Thestor a trouvé le moyen de le dé-

rober aux Grecs, et de le faire partir pour Samos : la pièce est donc finie, et celle qui succède n'attache pas, à beaucoup près, autant que la première. Ce n'est pas, de nos jours, le seul exemple qui prouve le danger de s'écarter de cette unité précieuse dont le cœur humain a fait la première loi du théâtre.

Le Mierre y fut du moins assez fidèle; et, quoique dépourvu de beaucoup d'autres avantages, sur trois pièces de lui que l'on joue encore, deux me paraissent devoir rester au théâtre, *Hypermnestre* et *Guillaume Tell.*

Le Mierre, non-seulement poëte, mais métromane, fut apparemment contrarié d'abord par la fortune, au point de ne pouvoir se livrer à son goût, au moins publiquement, puisqu'il avait trente-six ans quand il donna son premier ouvrage de théâtre, en 1758; et son premier prix de poésie, remporté à l'Académie Française, est de 1753. Ce fut quelques années avant cette époque que Jean-Jacques Rousseau le rencontra dans les bureaux de Dupin, fermier-général; et dans *ses Confessions*, qu'il lut depuis devant lui, il ne l'appelle pas autrement que *le scribe Le Mierre;* ce qui montre assez qu'alors il n'avait pas vu en lui autre chose qu'un *scribe.* Ses essais, couronnés et oubliés comme tant d'autres, quoiqu'il les ait réimprimés depuis, dans un recueil de poésies qu'on ne lit pas davantage, annonçaient déja le caractère général de sa composi-

tion. On n'y voit presque aucun sentiment de cette harmonie, presque aucune idée de ce tour heureux de phrase et d'expression qui font de la poésie une langue à part; mais il y a de l'esprit et de la pensée, et de temps en temps des vers remarquables. On en a retenu trois de ses quatre pièces académiques; celui-ci qu'il appelait *le vers du siècle :*

Le trident de Neptune est le sceptre du monde;

et ces deux autres, dont l'idée est ingénieuse :

Croire tout découvert est une errreur profonde;
C'est prendre l'horizon pour les bornes du monde.

Son coup d'essai dramatique eut beaucoup de succès au théâtre. Il faut sans doute s'y prêter aux invraisemblances mythologiques, et même à l'impossibilité réelle de marier en un jour cinquante filles d'un même père à cinquante fils de son frère. Je ne crois pas que le monde entier en fournît un exemple, encore moins cinquante jeunes épouses qui s'accordent pour égorger leurs maris la première nuit de leurs noces. C'est une monstruosité, mais c'est une donnée de la fable. Les autres Danaïdes sont hors de la scène, et Hypermnestre seule est sous les yeux du spectateur, qui passe volontiers sur ce qu'il ne voit pas. On peut pardonner au poëte cette supposition hors de la nature, sans laquelle il n'y aurait point de sujet, si le sujet d'ailleurs est

tragique; et il l'est. La marche de la pièce l'est aussi: elle est claire, simple, rapide, attachante; elle offre des situations théâtrales. Les scènes d'Hypermnestre avec son père ont de la vivacité, et même quelque pathétique; et l'intérêt de son rôle rachète la faiblesse des autres. Le tableau que présente le dénoûment avait été mis plusieurs fois sur la scène, particulièrement par Métastase, et n'avait pas empêché la chute de l'*Aménophis* de Saurin. Ce coup de théâtre est d'une beauté frappante, et d'un grand effet de terreur; ce qui demande et obtient grace pour l'espèce d'escamotage qui le termine, et d'autant plus qu'il ne paraît guère possible de s'en tirer autrement. D'un côté Hypermnestre sous le poignard de son père, et de l'autre Lyncée à la tête des siens, palpitant de fureur et d'effroi; et ce cri déchirant, *un moment, chers amis,* qui retentit dans le bruit des armes et dans le mouvement des soldats, forment un spectacle si terrible, qu'au moment où Hypermnestre sort de danger on n'examine pas trop comment elle en est sortie, et comment Danaüs est tué. Ce fut même ce dénoûment qui fit, dans la nouveauté, la fortune de la pièce, souvent jouée depuis ce temps, mais toujours peu suivie. A l'égard du style, il y a quelques beaux vers; le reste est écrit comme écrit ordinairement l'auteur. J'en citerai six, tournés avec une élégance et une harmonie qui ne sont pas communes chez lui. Il

s'agit du mariage des princesses :

A la cause commune esclaves immolées,
Sur un trône étranger avec pompe exilées,
De la paix des états si nous sommes les nœuds,
Souvent nous payons cher cet honneur dangereux;
Et quand le bien public sur notre hymen se fonde,
Nous perdons le repos que nous donnons au monde.

Térée, qui suivit *Hypermnestre*, tomba entièrement, et je doute que, même dans des mains plus habiles, ce sujet eût pu se soutenir. Il n'offre que des horreurs révoltantes, et par conséquent froides. L'auteur, plus de vingt ans après, essaya de le faire revivre; il tomba encore. Une femme, à qui l'on a coupé la langue après l'avoir violée, n'est pas un spectacle à présenter à des hommes.

Idoménée, son troisième ouvrage, ne fut guère plus heureux. Il était, à la vérité, meilleur que celui de Crébillon, et ce n'est pas dire beaucoup. L'auteur s'était gardé du moins de rendre son Idoménée puérilement amoureux; mais il s'en fallait bien qu'il eût assez de ressources pour vaincre le grand inconvénient de ces sortes de sujets, la monotonie d'une situation toujours la même, et qui ne fait attendre d'autre issue que la mort nécessaire d'un prince innocent. *Idoménée*, abandonné aux premières représentations, n'a jamais été repris.

Artaxerce eut un peu plus de réussite, et n'était pas plus fait pour se soutenir sur la scène :

c'était une copie du *Stilicon* et du *Xercès*. On sait que celui-ci, malgré la faveur attachée longtemps au nom de Crébillon, avait essuyé une chute complète ; au contraire, le *Stilicon* de Thomas Corneille, conduit avec assez d'art, avait eu de la vogue dans un temps où l'*imbroglio* tragique était encore de mode. Il avait disparu, lorsque les chefs-d'œuvre de Racine eurent mûri le goût du public. Métastase avait répandu de grandes beautés dans son *Artaxerce*, qui est le même sujet que *Stilicon*, et qui fut très-accueilli en Italie et en Allemagne. Mais il y a une grande différence entre un opéra et une tragédie : on exige dans celle-ci une observation beaucoup plus exacte de la nature et des vraisemblances ; et c'est là qu'on ne peut se prêter au caractère et à la conduite d'un Artaban qui se porte à tous les attentats de l'ambition, non pas pour lui, mais pour son fils, qui ne partage nullement cette ambition, et qui déteste ces attentats. Un pareil fond de pièce sera vicieux dans tous les temps : rien n'est plus froid que le crime qu'on ne commet pas pour soi, mais au profit d'un autre, et d'un autre qui n'en veut pas ; c'est une sorte de fureur trop insensée. L'auteur avait bien prévu l'objection, car il fait dire à son Artaban, dès la première scène :

Rarement pour un autre on ravit la couronne.

Vraiment oui ; mais il y répond très-mal par les

deux vers suivants :

Mais, sous le nom d'un fils, je donnerai la loi ;
Le rang sera pour lui, la puissance pour moi.

Et qui te l'a dit ? Ton fils est donc un imbécille, incapable de régner par lui-même ? Rien moins que cela, puisque tu comptes sur sa renommée et sur ses grandes qualités pour le faire monter au trône de Perse malgré deux fils qui succèdent à Xercès ; et si tu as la puissance et les moyens de faire périr encore ces deux princes, si tu as pu te défaire du père, et si tu peux encore perdre les deux fils, qui t'empêche de régner par toi-même, puisque tu en as tant d'envie. On pourrait faire bien d'autres objections contre les absurdes projets de cet Artaban ; mais c'en est assez pour faire sentir combien ce plan est loin du précepte de *l'Art poétique :*

Inventez des ressorts qui puissent m'attacher.

Je ne dis rien des invraisemblances de détail qui se joignent à celles du fond. Quoi de plus fou, par exemple, que ce que fait Artaban dès le début de la pièce, lorsque, au lieu de jeter l'épée encore sanglante dont il vient de frapper Xercès, il la remet aux mains de son fils, qu'il rencontre au milieu de la nuit ? N'est-ce pas exposer très-gratuitement au plus éminent danger ce même fils qu'il veut couronner ? Toute l'intrigue dès lors est fondée sur cet embarras d'Arbace, in-

nocent et cru coupable, qui ne peut se justifier qu'en accusant son père. Ces ressorts forcés peuvent exciter un moment la curiosité, mais ne peuvent guère soutenir la machine du drame, qui veut être plus solidement construite; et d'ailleurs, le dialogue et le style ne sont pas, à beaucoup près, dans Le Mierre, ce qu'ils sont dans Métastase.

Guillaume Tell fut d'abord encore plus froidement reçu qu'*Artaxerce;* mais peut-être n'était-ce pas tout-à-fait la faute de l'auteur. Il y entrait un peu de cette prévention contre les pièces républicaines, que pendant long-temps on a eu de la peine à surmonter. Ce n'était pas assez pour la vaincre que l'extrême simplicité d'une pièce sans amour et presque sans intrigue; car il n'y en a pas d'autre que la noble entreprise de Tell et de ses braves compagnons pour affranchir leur pays de la tyrannie de Gesler. C'était trop peu dans un temps où l'on voulait toujours que les femmes occupassent la première place sur la scène, comme dans les loges. L'inutile rôle de Cléofé, femme de Tell, ne remplissait pas ce vide, et c'est encore aujourd'hui la partie la plus défectueuse de la pièce. Ce rôle n'a jamais été bien conçu. Elle s'annonce comme une Porcie; elle veut arracher le secret de son mari, comme étant digne de partager ses généreux projets; et dans le reste de la pièce elle n'est rien, et ne montre que les alarmes com-

munes d'une épouse et d'une mère. Cette nullité du rôle de Cléofé tenait au peu d'invention et de ressources que l'auteur a montré dans toutes ses pièces, même les plus passables, où jamais il n'y a qu'un seul rôle de dessiné avec quelque force. En général, tous ses cadres sont étroits et resserrés, parce que ses conceptions sont pauvres. Cependant il vint à bout par la suite de fortifier *Guillaume Tell* par une hardiesse qui me semble heureuse, et que le succès a couronnée. Il n'avait mis qu'en récit l'aventure fort extraordinaire de la pomme abattue sur la tête du jeune fils de Tell; il osa depuis la mettre en action dans ce dernier temps, et fit très-bien, puisqu'il a très-bien réussi.

Cette aventure, célèbre dans la Suisse, et consignée dans toutes les histoires d'Allemagne, a été traitée d'apocryphe par Voltaire, qui soumettait trop souvent les faits historiques à des calculs de probabilité trop souvent trompeurs. J'avoue qu'un chapeau mis dans une place au bout d'une pique, avec ordre de le saluer sous peine de la vie, et l'idée cruelle de forcer un père à signaler son adresse par le danger de son fils, sont un excès d'insolence et d'atrocité qui doit paraître extrêmement bizarre, et à peine croyable depuis que les gouvernements tempérés ont prévalu dans l'Europe policée. Mais Voltaire pouvait-il oublier que la tyrannie féodale avait plus d'une fois signalé de semblables caprices, dans

ces temps d'ignorance et de barbarie où le mépris de l'humanité semblait un des caractères de la puissance? et l'aventure de Guillaume Tell n'est-elle pas du quatorzième siècle ? On en racontait, il est vrai, une pareille, arrivée sous les rois goths ; mais il me paraît moins vraisemblable qu'on invente des faits de cette nature, qu'il ne l'est que ces faits aient eu lieu. Ils ressemblent encore plus à des fantaisies de tyrans, dans des temps barbares, qu'à des contes populaires ou à des mensonges historiques.

Quoi qu'il en soit, il n'en était que plus hasardeux de les montrer sur le théâtre, où la bizarrerie touche de si près au ridicule : la terreur a couvert l'un et l'autre, et justifié la pomme de Tell, comme la pitié justifia les petits enfants d'Inès. On ne peut s'empêcher de frémir au moment où ce malheureux père se résout à cette douloureuse épreuve, et, pressant son enfant dans ses bras, et lui mettant un bandeau sur les yeux, s'efforce de lui faire bien comprendre que son salut dépend de son immobilité ; quand il l'attache à un arbre, et qu'adressant sa prière au ciel il lance à genoux la flèche fatale.... Et la joie, les transports de la mère, quand elle rentre sur la scène au bruit des cris de *vive Tell*, qui lui annoncent que son fils est sauvé ; quand elle se précipite vers lui, et serre tour à tour contre son sein, et son fils, et son époux ! C'est une pantomime sans doute, mais elle est dramatique ; elle tient immé-

diatement au sujet, et l'attendrissement s'y mêle avec la terreur. Ajoutez à ce mérite celui de l'exécution, ici d'autant plus remarquable qu'il est plus rare dans l'auteur. Le père ne dit que ce qu'il doit dire, et la diction est naturelle et vraie : le poëte a su parler au cœur, et n'offense pas l'oreille. Il y a plus : dans cette pièce, où la dureté des noms du pays a dû augmenter celle qui est ordinaire à l'auteur, la versification est généralement meilleure que dans ses autres tragédies : ce n'est pas qu'il n'y ait encore bien des vers étranges et durs; mais souvent aussi vous trouvez de la précision et du nerf, sans que la langue ou l'oreille soit blessée. Le rôle de Tell a des beautés de pensée, d'expression, de dialogue. On en a retenu des vers où la grandeur d'ame parle avec simplicité, et où la simplicité n'est pas sans énergie :

Que la Suisse soit libre, et que nos noms périssent.

. . . .

Jurons d'être vainqueurs : nous tiendrons le serment.

. . . .

Et lorsqu'à cet excès l'esclavage est monté,
L'esclavage, crois-moi, touche à la liberté.

Ces derniers vers sont d'une vérité éternelle, qui rarement est une leçon pour les tyrans, mais d'ordinaire une prophétie.

Cet ouvrage est, à mon gré, avec *Hypermnestre*, ce que Le Mierre a fait de meilleur; et quoique le rapport du sujet avec les premières

idées de la révolution ait pu favoriser la reprise de *Guillaume Tell*, je suis persuadé qu'il aurait eu du succès en quelque temps que ce fût, grace à cette scène ajoutée à son quatrième acte, et qui le rend si théâtral (1).

Ce fut en effet un changement beaucoup moins considérable qui, en 1780, fit aller aux nues sa *Veuve du Malabar*, tombée à peu près dix ans auparavant. C'est, si l'on en excepte le magnifique spectacle du dénoûment, une très-mauvaise pièce de tout point; c'est une déclamation dialoguée, une suite de lieux communs, sans action, sans ressorts tragiques, une situation purement passive et toujours la même, une reconnaissance aussi froide que brusque, qui ne produit rien, si ce n'est de donner à la veuve un frère qui gémit inutilement avec elle pendant cinq actes. Cette veuve est fort peu intéressante; elle est sans passion, et résignée à mourir; car on ne saurait donner le nom de passion à un tranquille souvenir d'amour pour un officier français depuis long-temps perdu pour elle, et qu'elle n'a nulle espérance de revoir. L'amour de cet officier est de la même espèce, et ne produit pas plus d'in-

---

(1) Nous remarquerons ici un défaut assez rare dans M. de La Harpe, l'exagération de l'éloge. Qu'on essaie de lire le *Guillaume Tell* de Le Mierre, et l'on verra dès les premières scènes combien l'ouvrage est au-dessous d'un si beau sujet. (*Note*, 1822.)

térêt : à peine en parle-t-il; il ne sait pas même si celle qu'il a aimée autrefois est encore au monde, comme elle ignore de son côté s'il existe; et, pendant cinq actes, Montalban n'est occupé d'autre chose que de faire au grand bramine de très-inutiles sermons d'humanité. Ce plan est contre tous les principes : on sent bien que le dessein de l'auteur a été de rendre la surprise plus forte et plus frappante, quand Montalban, à la fin de la pièce, retrouve une maîtresse dans la victime inconnue qu'il ne vient délivrer que par un sentiment de générosité. Mais cette fausse idée de l'auteur est ce qui nuit le plus à son ouvrage, et ce qui le refroidit d'un bout à l'autre. Il fallait bien se garder de sacrifier cinq actes pour ajouter un effet de surprise à un dénoûment qu'un grand péril et un grand spectacle rendaient assez intéressant par lui-même. Il est constant que, pour animer la pièce et la rendre tragique, il fallait que l'amour réciproque de la veuve et de Montalban, comme celui de Tancrède et d'Aménaïde, fût le principal objet qui nous occupât; qu'il tînt une grande place dans les deux premiers actes, puisqu'il est le seul mobile de l'intérêt; que les deux amants se reconnussent au troisième, et qu'alors le danger augmentât encore par des incidents que l'art enseigne à ménager. C'est alors que la tragédie aurait été digne de la catastrophe; mais, telle qu'elle est, il faut que l'attente du tableau qu'offre la dernière scène rende le spec-

tateur bien patient, pour supporter l'ennui d'une mauvaise déclamation en mauvais vers. Il peut être plus beau en morale d'arracher des flammes une femme inconnue que d'en sauver sa maîtresse, mais l'un est beaucoup plus dramatique que l'autre; et, au théâtre, ce qui est passionné vaut beaucoup mieux que ce qui n'est que moral.

Maintenant, qui est-ce qui a pu procurer à cette pièce des destinées si différentes à dix ans de distance? Un simple changement de décoration. Dans la nouveauté, le bûcher où devait se jeter la veuve était représenté par une espèce de petit trou d'où sortaient quelques petites flammes; et Lanassa, déclamant sur le bord de ce trou avant de s'y précipiter, était dans une attitude qui disposait le spectateur à rire d'autant plus volontiers, que la pièce ne l'avait pas fort amusé jusque-là. Montalban sortait avec les siens par un autre trou, et venait par-derrière tirer Lanassa de celui où elle allait tomber : cette complication de trous était encore un autre ridicule. A la reprise, on sentit du moins qu'il fallait effrayer les yeux pour émouvoir l'imagination; et un vaste bûcher, très-exhaussé et très-enflammé, la veuve y montant au milieu des feux, et un bel acteur l'enlevant, avec des bras d'Hercule, du milieu des flammes qui allaient la dévorer; tout cet appareil parut admirable, et l'était. Tout Paris voulut voir ce merveilleux enlèvement; c'était un genre de beauté à la portée de tout le

monde, et la pièce eut trente représentations. La fortune du bûcher, et celle de la pomme de Tell, celle du poignard levé sur Hypermnestre, rappellent et justifient ce mot connu, que les tragédies de Le Mierre étaient *faites à peindre;* mais si ce mérite est l'unique mérite de *la Veuve du Malabar*, et le principal des deux autres, dans celles-ci du moins on doit convenir qu'il n'est pas seul.

Barnevelt vaut mieux à la lecture que *la Veuve :* il y a des beautés. La scène entre le grand pensionnaire et son fils, imitée de l'*Édouard* de Gresset, dans lequel l'ami de Worcestre, Arondel, exhorte son ami, prisonnier et innocent, à se dérober par une mort volontaire à un supplice injuste, est plus forte de situation, et inférieure dans le style; mais elle finit par un vers sublime :

Caton se la donna (*la mort*) : Socrate l'attendit (1).

Du reste, la pièce est froide, d'une égale sécheresse dans les sentiments et dans les vers, toute en discussions politiques, mal conduite et

---

(1) L'histoire de Socrate a fourni encore un beau vers au poëte dans la même scène. Le fils de Barnevelt lui dit :

Vous mourez innocent ! Quel sort plus déplorable !

BARNEVELT.

Aimerais-tu donc mieux me voir mourir coupable ?

On trouve le même mot dans l'*Apologie de Socrate* par Xénophon. (*Note*, 1822.)

mal dénouée. Le rôle de l'épouse de Barnevelt est postiche, et ne sert qu'à recevoir des confidences déplacées : c'est un drame mort-né, qu'un beau vers ne saurait faire revivre.

Le Mierre avait fait, dans sa vieillesse, deux autres tragédies, *Céramis* et *Virginie*. L'une eut trois ou quatre représentations, et n'a jamais été imprimée; l'autre n'a été ni imprimée ni représentée.

Nous avons vu d'ailleurs, à l'article des poëmes didactiques, que celui de *la Peinture* avait du mérite, et il est juste de réunir tous les titres de l'auteur pour apprécier son talent.

SECTION IV.

Saurin et De Belloy.

On joue encore quelquefois deux tragédies de Saurin : *Spartacus*, et *Blanche et Guiscard*. Le rôle de Spartacus et celui d'Émilie fournissent quelques scènes qui ont de la noblesse; mais au total l'auteur a suivi, dans la conception de cette pièce, le caractère de son esprit, naturellement philosophique, plutôt que les convenances du théâtre et les documents de l'histoire, qui pourtant se trouvaient d'accord pour lui donner l'idée d'un personnage principal qui eût été bien plus tragique que le sien. Il avait un autre objet, dont il rend compte dans sa préface. « Je voulais tracer le

« portrait d'un grand homme tel que j'en conçois « l'idée; d'un homme qui joignît aux qualités « brillantes des héros la justice et l'humanité; « d'un homme, en un mot, qui fût grand pour « le bien des hommes, et non pour leur mal- « heur. » Ce projet est beau; mais je ne crois pas que le sujet de *Spartacus* fût propre à le remplir. Quand on se forme ainsi un modèle idéal, il faut chercher dans l'histoire un personnage qui puisse s'y prêter, et de plus il faut que tout soit adapté à l'effet théâtral. Ici rien de tout cela : l'auteur a fait de Spartacus un héros philosophe, un homme qui n'a d'autre passion que l'amour de l'humanité, d'autre ambition que celle d'affranchir les peuples de la tyrannie des Romains : tout son rôle est une suite de maximes de philanthropie et d'exemples de vertu. Ce plan, très-louable en morale, a de bien grands inconvénients dans la théorie dramatique. D'abord, c'est trop heurter les opinions reçues et fondées, quand il s'agit d'un homme aussi connu que Spartacus. Il eut certainement une ame fort au-dessus de son état et de son éducation. La bravoure et la prudence n'étaient pas ses seules qualités. Il était capable de sentiments humains, et il en donna quelquefois des preuves en arrêtant les excès où se portaient ses soldats. Mais, en général, son caractère et sa conduite étaient conformes à sa fortune et aux circonstances où il se trouvait. A la tête d'une troupe d'esclaves fugitifs que sa

première condition avait fait ses égaux, et dont ses talents l'avaient fait le chef, il ne subsista pendant plusieurs années, et ne pouvait en effet subsister que de rapines et de brigandages. Il mit à feu et à sang toute la partie méridionale de l'Italie, et long-temps encore après lui l'on se souvenait des ravages qu'il y avait faits. Une haine furieuse pour les Romains était et devait être son premier sentiment. L'esclave échappé des fers doit détester ses maîtres qu'il combat, et le désespoir qui lutte contre la puissance n'a d'autre loi que la nécessité. Aussi commit-il des cruautés atroces, inspirées non-seulement par la vengeance, mais par le besoin d'exalter le courage de ses troupes en leur ôtant tout espoir de pardon, si elles étaient vaincues. Avant de livrer la dernière bataille où il fut entièrement défait, il fit massacrer de sang-froid trois mille prisonniers romains, et une autre fois il en fit combattre trois cents aux funérailles d'un des commandants de son armée, pour apprendre à ses anciens maîtres, par cette représaille humiliante, que leur sang n'était pas plus sacré que celui des gladiateurs, qu'ils faisaient couler dans le Cirque. Ce n'est certainement pas d'un tel homme que l'on devait faire l'apôtre de l'humanité : le théâtre devait, sous peine de blesser la vraisemblance autant que la vérité, le représenter tel qu'il est dans l'histoire, parce qu'il y est tel que naturellement il devait être. Ce n'est pas avec de la morale

qu'un esclave de Thrace, un gladiateur, peut parvenir à rassembler jusqu'à cent vingt mille hommes, mettre en fuite les légions romaines, battre des consuls, et faire trembler l'Italie; c'est avec l'énergie féroce, avec l'enthousiasme de liberté et de vengeance nécessaire pour animer des esclaves et les transformer en guerriers. Cette énergie d'une ame exaspérée par le malheur et l'affront, qui se relève après avoir plié sous le joug, et qui se nourrit de l'orgueil de ses succès, et du souvenir de ses injures, devait être le caractère de Spartacus, et heureusement encore ce caractère était fort théâtral. Mais reconnaît-on Spartacus lorsqu'on l'entend dire dès la première scène :

Mon bras qui sait combattre, et que l'honneur anime,
Ne sait point égorger des vaincus, de *sang-froid*.

C'est pourtant ce qu'il avait fait.

Si la guerre autorise un si terrible droit,
Contre lui, dans mon cœur, l'humanité réclame :
J'en respecte la voix. Dieux, *proscrivez la trame*
Du féroce mortel, de l'indigne guerrier
Qui souille la victoire et flétrit son laurier.
Faut-il donc aggraver les malheurs de la terre,
Et n'est-ce pas un mal assez grand que la guerre?

Ce langage pourrait être celui de Caton : est-ce celui d'un chef de brigands, dévastateur de l'Italie? Il ne lui convient pas plus de moraliser de

ce ton que de parler d'amour, comme il fait un moment après.

Je ne puis écarter une image trop chère.
Jusque dans les combats l'amour vient me chercher :
Il pèse sur le trait que je veux arracher.

Ces figures forcées, ces images doucereuses sont du style de l'*Adone*, et non pas d'une tragédie. Elles forment une disparate d'autant plus choquante, que dans le reste de la pièce l'amour de Spartacus, comme celui d'Émilie, est purement héroïque, et ne se montre que pour être sacrifié presque sans combat. Un amour de cette espèce est toujours froid, il est vrai, et ne produit qu'une admiration tranquille; mais du moins il n'est pas au-dessous de la tragédie, et il a fourni à l'auteur de grands sentiments qui rappellent la manière de Corneille. Spartacus peut renvoyer à Rome cette Émilie, la fille du consul et sa prisonnière; il peut, quoiqu'il en soit amoureux, refuser sa main, qu'on lui offre pour obtenir de lui une paix qu'il est déterminé à refuser : ce sacrifice peut convenir à son caractère et à ses desseins, quoiqu'il valût mieux ne pas lui donner un amour inutile. Mais sa grandeur n'est-elle pas hors de mesure, lorsqu'il annonce, à tout moment, le dessein de rendre la liberté à tous les peuples que Rome avait soumis? Peut-il s'en flatter avec quelque vraisemblance? Quoique l'auteur ait infiniment exagéré ses succès en Italie, cependant

Spartacus ne pouvait pas ignorer que Rome avait dans d'autres contrées des armées puissantes et victorieuses, qu'elle avait Lucullus, Pompée, César. Spartacus eût-il été maître de Rome, il était bien loin d'être à son but : Marius et Cinna furent un moment les maîtres de la capitale, et ne le furent pas de l'empire. Il est bien certain que l'on prête ici à Spartacus une ambition et des espérances qu'il n'eut jamais. Il ne songeait, même après ses victoires, qu'à se rapprocher de la mer pour sortir d'Italie, où il avait peu de places fortes, gagner la Sicile, y ramasser les débris de la guerre des esclaves, et en grossir son armée. Je sais qu'il est permis, dans une tragédie, d'agrandir jusqu'à un certain point son héros, et de lui prêter des vues au-dessus de ses moyens : ce qu'il peut y avoir d'improbable blesse plutôt les gens instruits qu'il ne nuit à l'effet de la pièce. Aussi n'en ferais-je pas un sujet de reproche, si cet effet même n'eût pas été beaucoup plus grand en se rapprochant de la vérité. Que Spartacus eût dit, Je sais que tôt ou tard je serai accablé du poids de la puissance romaine ; mais du moins j'aurai combattu pour la liberté jusqu'au dernier soupir ; j'aurai fait couler le sang de nos tyrans en expiation de celui qu'ils ont versé ; j'aurai, comme Annibal, porté l'épouvante jusqu'aux murs de la capitale ; et s'il est donné à un autre de renverser ce colosse, je serai du moins compté parmi ceux qui l'ont frappé, parmi ceux qui ont

péri avec le titre glorieux de vengeurs du monde; je crois que ces sentiments, soutenus d'une implacable haine contre les Romains, auraient pu former un rôle plus passionné, et par conséquent plus tragique, que la confiance trop présomptueuse et trop illusoire que montre Spartacus, qui d'un bout de la pièce à l'autre s'exprime toujours comme si les destinées de Rome et du monde étaient absolument dans ses mains. Mais il faut avouer aussi que la conception, et surtout l'exécution d'un pareil rôle, étaient trop au-dessus de Saurin, qui avait l'imagination fort peu tragique.

Mais ce qui est beaucoup moins excusable, c'est le rôle abject que l'on fait jouer à Crassus, et qui n'est pas moins contraire aux faits historiques qu'aux mœurs romaines, si généralement connues. D'abord, pour ce qui regarde les faits, l'auteur s'est permis de les contredire formellement. Si Spartacus avait eu des succès contre des généraux sans expérience et des troupes mal conduites, il n'eut pas le moindre avantage sur Crassus, qui ne manquait ni de fermeté ni de talents militaires, qui commença par ramener les légions à l'ancienne discipline, enfin qui, dans une seule campagne, défit entièrement Spartacus, et fit un carnage horrible de cette armée aguerrie par trois ans de victoires, dont le général se fit tuer après avoir combattu en désespéré. Passons que, pour relever son héros, l'auteur suppose

que, dans la bataille qui se donne entre le troisième et le quatrième acte, Crassus est battu de manière qu'après avoir perdu l'élite de ses troupes, il est enfermé avec ce qui lui reste par celles de l'ennemi; passons même que, dans la seconde bataille, où le consul est vainqueur, il ne le fasse triompher que par la trahison de Noricus, chef d'un corps de Gaulois, qui abandonne Spartacus, et se joint aux Romains avec les troupes qu'il commande. Mais comment supporter Crassus demandant la paix à Spartacus? Les Romains, qui ne l'avaient pas demandée à un Annibal, la demandent à un chef de brigands! C'est aussi contredire trop ouvertement les notions historiques les plus respectées. Sans doute les Romains avaient trop de sens pour faire une loi de l'état de ce qui ne peut être qu'un principe de gouvernement : ils ne mirent pas dans leurs lois des douze tables que la république ne traitait jamais avec ses ennemis tant qu'ils étaient sur son territoire; ils savaient trop bien qu'on ne fait point de loi contre la fortune de la guerre, et se contentaient d'y opposer la sagesse et le courage qui tôt ou tard peuvent la fixer, et non pas une jactance folle qui croit en tout temps la maîtriser. C'était donc chez eux un systême de politique, et non pas de législation, de ne traiter de la paix que lorsqu'ils étaient victorieux; mais ils ne s'en écartèrent jamais, et ce fut une des causes de leur grandeur. D'après ces faits si

connus, comment se prêter à la démarche de Crassus? Comment croire possible qu'un consul vienne en personne proposer la paix, au nom des Romains, à leur esclave, à un gladiateur? Et à quelles conditions!

Vos soldats, Spartacus, seront faits citoyens;
Rome *à leur subsistance* assignera des biens.
On fera chevalier le chef qui vous seconde;
Avec nous, au sénat, vous régirez le monde.

Spartacus au rang des sénateurs romains! et c'est un consul qui prend sur lui de le promettre! Quiconque a lu l'histoire romaine s'écriera : Cela est impossible. Et la tragédie, qui doit être la peinture des mœurs, ne peut dans aucun cas les violer à ce point. Non-seulement Racine et Voltaire, nos modèles les plus parfaits, ne se sont jamais permis rien de semblable; mais Corneille, qui commet toutes sortes de fautes, n'en a pas une de ce genre; et l'on peut affirmer que jamais un bon poëte tragique ne se croira dispensé de cette partie de l'art, si importante, qui consiste dans l'observation des mœurs.

Elles ne sont pas moins blessées dans plusieurs autres parties de cette même pièce, qui semble faite principalement dans l'intention de rendre les Romains odieux et vils. L'auteur suppose, au premier acte, qu'ils ont menacé la mère de Spartacus, tombée entre leurs mains, de l'envoyer au supplice, si elle n'engageait pas son fils à

mettre bas les armes. Il n'y a point d'exemple, dans l'histoire romaine, d'une action à la fois si basse et si atroce. Jamais ce peuple, même dans sa corruption, n'a menacé les jours d'une femme innocente pour désarmer un ennemi. On n'en trouve d'exemples que chez les nations barbares, et encore rarement; mais jamais la fierté romaine ne s'est dégradée à ce point. L'auteur a oublié qu'à l'époque de Spartacus cette fierté nationale ne s'était pas démentie un moment, malgré les divisions domestiques; il a oublié le mépris profond et invincible que les Romains avaient pour leurs esclaves et leurs gladiateurs, lorsqu'il a supposé que le fils d'un consul, de Crassus, l'un des trois premiers hommes de la république, avait pu, de l'aveu de son père, passer dans le camp de Spartacus pour le disposer à la paix : cette démarche blesse également la vraisemblance et la bienséance.

C'est sans doute pour autoriser, autant qu'il le pouvait, l'amour un peu extraordinaire de la fille de Crassus pour un gladiateur, qu'il a supposé aussi que Spartacus était fils d'Arioviste, roi des Suèves, et qu'Émilie, lorsqu'elle en devint amoureuse, ne savait pas encore qui elle était, le mariage de sa mère avec Crassus n'étant pas déclaré. Toutes ces hypothèses étaient nécessaires dans le plan de l'auteur, qui voulait que Spartacus eût reçu une éducation distinguée, qu'il eût été formé par une héroïne, par cette Ermen-

garde qui se donne la mort pour laisser à son fils la liberté de continuer la guerre. Il lui en a coûté un anachronisme difficile à excuser dans un sujet tiré d'une histoire qui nous est aussi familière que celle de Rome. Il est obligé de supposer que les Romains ont fait une irruption en Germanie, dans les états d'Arioviste; et l'on sait que César ne combattit ce prince que quinze ans après la guerre de Spartacus, et que jusqu'à César les armes romaines n'avaient point approché des bords du Rhin. Mais le plus grand tort, c'est d'avoir ainsi défiguré l'histoire dans les faits et dans les caractères, pour n'en tirer qu'une intrigue froide et vicieuse, où l'on a tout sacrifié à cet héroïsme d'humanité imaginé pour agrandir Spartacus. Je crois avoir assez prouvé qu'il eût mieux valu lui laisser l'énergie qu'il avait, que de lui prêter une grandeur qu'il ne pouvait pas avoir.

La conduite de la pièce, dirigée vers le même but, a l'inconvénient de ne point former un seul nœud qui attache le spectateur, et de ne présenter que des incidents isolés, successifs, indépendants les uns des autres. Au premier acte, Spartacus apprend en même temps que sa mère s'est tuée, et que la fille du consul est en son pouvoir. Les soldats demandent sa mort, et il est tout simple que leur géuéral défende sa maîtresse. Mais l'auteur voulait mettre dans la bouche de Spartacus les principes d'humanité opposés à la rigueur des représailles; et cette

lutte du général contre ses soldats occupe une partie du troisième acte, et montre l'ascendant de Spartacus, qui l'emporte sur leur ressentiment. Dans ce même acte, la liberté qu'il rend à Émilie montre le pouvoir qu'il a sur lui-même, et il en donne une autre preuve, au quatrième, lorsqu'en présence de ses troupes il demande pardon à Noricus de quelques paroles outrageantes qu'il lui avait dites dans le combat, au moment où il le voyait entraîné par les siens qui fuyaient. C'est précisément le trait de notre Henri IV, qui demanda excuse d'une vivacité du même genre à un capitaine suisse avant la bataille d'Ivry. Tous ces incidents forment plutôt une suite d'épisodes que le développement d'une action; mais ils présentent le héros dans un jour avantageux et dans des scènes qui font admirer son caractère. Cette admiration est ce qui soutient la pièce, au défaut d'une intrigue attachante, au défaut de la terreur et de la pitié, dont le sujet, il faut l'avouer, n'était guère susceptible.

On sait que Voltaire trouvait dans cet ouvrage des traits dignes de Corneille, et il y en a; par exemple, ces vers, tirés du récit d'Émilie, lorsqu'elle raconte le combat de Spartacus dans le Cirque:

Tout le peuple à grands cris applaudit sa victoire:
Cet homme alors s'avance, indigné de sa gloire.
Peuple romain, dit-il, vous, consuls et sénat,
Qui me voyez frémir de ce honteux combat,

C'est une gloire à vous bien grande, bien insigne,
Que d'exposer ainsi sur une arène indigne
Le fils d'Arioviste à vos gladiateurs!
Étouffez dans mon sang ma honte et mes fureurs,
Votre opprobre et le mien, ou *j'atteste le Tibre*,
Que, si Spartacus vit, et se voit jamais libre,
Des flots de sang romain pourront seuls effacer
La tache *de celui* que je viens de verser.

Il n'est pas trop vraisemblable qu'un gladiateur ait ainsi menacé tout le peuple romain en sa présence, ni qu'il ait *attesté le Tibre* comme aurait pu faire un Romain, au lieu d'attester la vengeance et les dieux de la Germanie, ni que les Romains aient fait descendre le fils d'un roi dans l'arène avec des gladiateurs. Malgré toutes ces fautes, ce récit, emprunté du roman de Cléopâtre, où le même fait est raconté sous d'autres noms, a de la noblesse et de l'effet; il annonce et justifie le caractère et la conduite de Spartacus. Il n'y a point d'expression plus belle que celle-ci, *indigné de sa gloire*. On a tant parlé d'alliances de mots, on en a tant abusé! En voilà une bien heureusement trouvée. Ce n'est pas une recherche forcée; c'est la plus grande force de sens et d'idée; c'est resserrer en deux mots ce qui pourrait fournir dix ou douze beaux vers; c'est vraiment du sublime de pensée et d'expression.

Il n'y a point de ces grands traits dans *Blanche;* mais le sujet est plus intéressant, et le fond de

cette pièce pourrait lui assurer un succès durable, si les derniers actes répondaient aux trois premiers. Elle est imitée d'une tragédie anglaise, dont l'auteur avait pris son sujet dans un épisode du roman de Gil-Blas, qui a pour titre *le Mariage par vengeance*. Une femme qui s'est mariée à un homme qu'elle n'aime pas, parce qu'elle s'est crue trahie par celui qu'elle aimait, et qui reconnaît la fidélité de son amant à l'instant même où elle vient de se donner à un autre, est sans doute dans une situation théâtrale ; mais la difficulté et le talent consistaient à en tirer parti, à trouver des moyens d'attacher encore le spectateur quand le nœud principal semble tranché par le mariage de l'héroïne de la pièce, et c'est ce que l'auteur n'a pas su faire. Nous en avons vu plusieurs échouer au même écueil : celui d'*Alzire* est le seul qui ait su se tirer d'un pas si dangereux, graces à la nature de son sujet, dont un grand talent lui découvrit tous les ressources. Jamais Zamore n'est plus intéressant qu'après ce fatal hymen où son oppresseur et celui de l'Amérique lui a ravi son amante. Au contraire, dans *Blanche*, Guiscard, qui a montré jusque-là un caractère noble et intéressant, devient un tyran odieux et inexcusable par la conduite qu'il tient avec le connétable Osmont, dont il n'a pas le moindre sujet de se plaindre. Ce connétable vient d'épouser Blanche, de son propre consentement et de celui de son père : il s'est montré sujet fi-

dèle en se soumettant au nouveau monarque; et Guiscard commence par le faire arrêter, et veut faire casser d'autorité le mariage le plus légitime, reconnu pour tel par Blanche elle-même, qui, loin d'élever aucune réclamation contre les nœuds qu'elle vient de former, condamne ouvertement les prétentions injustes et tyranniques de Guiscard. On sent que dans une pareille position il n'y a rien à espérer pour Blanche, et que Guiscard détruit entièrement tout l'intérêt qu'on pouvait prendre à lui. On excuse la violence dans le malheur et l'oppression. On la hait quand elle est jointe au pouvoir. La démarche de Guiscard, qui vient au milieu de la nuit pour enlever une femme mariée, est contraire aux mœurs et aux bienséances, et la pièce finit par deux meurtres sans effet. Osmont, qui est tué en se battant contre le roi, est un de ces personnages dont la mort est indifférente, parce qu'ils n'ont excité aucun sentiment d'amour ni de haine dans l'ame du spectateur; et ce sont ceux-là qu'il ne faut jamais tuer. En tombant, il perce de son épée Blanche, qu'il croit coupable, parce qu'il l'a trouvée seule, la nuit, avec son amant; et ces assassinats subits, commis sans passion, ne sont guère moins froids. Mais la pitié que Blanche inspire pendant les premiers actes, et les sentiments vertueux qu'elle montre dans les derniers, répandent sur son rôle un intérêt qui a soutenu l'ouvrage, quoique l'effet

général, ainsi que celui de Spartacus, en soit fort médiocre.

Le style de Saurin est d'un homme qui a commencé tard à faire des vers, et qui n'était pas favorablement organisé pour la poésie. En général, il pense juste; mais son expression est gênée dans le vers; il manque trop souvent de nombre et d'élégance: mais, comme il a des traits de force dans *Spartacus*, il en a de sentiment dans *Blanche*. Elle s'écrie, lorsqu'elle croit son amant infidèle :

Guiscard est donc semblable au reste des mortels!

On a retenu quelques autres vers du même rôle :

Qu'une nuit paraît longue à la douleur qui veille!
. . . .
Long-temps on aime encore en rougissant d'aimer.
. . . .
La loi permet souvent ce que défend l'honneur.

On en pourrait citer d'autres qui, sans être aussi remarquables, sont bien pensés et bien sentis; mais il y a loin de quelques vers au talent d'écrire.

Pour achever ce que j'avais à dire sur la tragédie dans ce siècle, il me reste à parler d'un homme dont la réputation, de son vivant même, était déja tombée fort au-dessous de ses succès, parce qu'il les dut en partie à des circonstances; et qui, connaissant le théâtre, n'a pourtant pas

laissé une seule bonne pièce, une seule dont les connaisseurs soient satisfaits, parce qu'en effet il avait beaucoup plus d'esprit que de talent. De Belloy fut de bonne heure passionné pour le théâtre; mais divers obstacles l'empêchèrent d'abord de s'y livrer autant qu'il l'aurait voulu. Il avait trente ans lorsqu'il vint à Paris faire jouer *Titus* : séduit par la réputation qu'avait dans l'Europe l'opéra de Métastase, il ne vit pas la différence d'une tragédie française à un opéra italien. Il oublia qu'en faveur de quelques morceaux éloquents et pathétiques, on avait pardonné à *la Clémence de Titus* de n'être qu'une copie faible et compliquée de *Cinna* et d'*Andromaque;* qu'on trouvait bon qu'un étranger fît un opéra de deux de nos chefs-d'œuvre; mais que le rapporter sur notre scène c'était nous donner la copie d'une copie; et à quel point encore cette copie était défigurée! Si le projet de l'auteur était mal conçu, le plan de son ouvrage ne valait pas mieux : il y en a peu de plus mauvais. Son moindre défaut était d'être emprunté visiblement de tout ce que nous connaissions. Vitellie était à la fois Hermione et Émilie; Sextus était à la fois le Cinna de Corneille, le Titus de Voltaire dans *Brutus*, l'Oreste de Racine : le tout ensemble était une réminiscence presque continuelle, non-seulement dans le sujet, mais dans les détails. Il y a des scènes entières où le dialogue et les vers ne sont qu'un

plagiat qui n'est pas même déguisé. Ce qui appartenait à l'auteur, c'était le rôle de l'empereur Titus, dont la bonté n'était qu'une douceur molle et presque imbécille, qui ne faisait entendre, au milieu des assassins dont il était entouré, que des sentences triviales ou exagérées sur la clémence des rois, et d'emphatiques apostrophes à l'humanité. Les trahisons atroces de tout ce qu'il a de plus cher ne lui arrachent pas même un de ces mouvements d'indignation inséparables de la bonté trompée. La pièce fit rire depuis le commencement jusqu'à la fin. De Belloy, dans une longue préface adressée à Voltaire, se plaint d'une cabale horrible; mais il n'y a point d'exemple que le premier ouvrage d'un auteur en ait jamais éprouvé : il n'y a qu'à lire la pièce pour voir qu'elle ne pouvait pas être autrement accueillie.

Quand je dis que les personnages ressemblaient à ceux qui nous étaient le plus connus, cela veut dire qu'en les mettant dans les mêmes situations, il en avait ôté toutes les convenances qui en établissaient l'intérêt. Ainsi Vitellie veut, comme Hermione, faire périr Titus, parce qu'il n'a point répondu à son amour; mais cet amour, elle ne le lui a point montré : jamais Titus ne lui a rien promis; jamais il ne lui a été engagé, comme Pyrrhus à Hermione; jamais elle n'en a reçu l'affront public et sanglant de se voir abandonnée pour une rivale, et de voir rompre des

engagements solennels. Sextus conspire contre un prince son bienfaiteur, comme Cinna; mais il a des liaisons bien plus étroites et plus sacrées avec Titus : il est son ami le plus tendre. Il n'a point pour excuse, comme Cinna, le motif, toujours noble, de venger la liberté romaine sur un tyran qui ne doit son pouvoir qu'aux meurtres et aux proscriptions. Il veut égorger de sa main un prince adoré de tout l'empire, et dont il est aimé comme d'un frère; il le veut, par le même motif que Cinna, pour obtenir la main d'une femme qu'il aime; mais Cinna est aimé d'Émilie, et Vitellie n'aime point Sextus, ne le lui dit point; et Sextus ne le lui demande même pas, il ne veut que l'épouser. On voit combien une semblable conspiration devait paraître absurde et odieuse. Les incidents qu'elle amène ne valent pas mieux que les moyens. La conspiration est partagée entre Sextus, qui a des remords, et Lentulus, scélérat qui n'en a point. L'un doit avoir pour récompense Vitellie, et l'autre doit avoir l'empire; et les deux conjurés se haïssent et se méprisent. Les alternatives de fureur et de repentir qui agitent l'ame de Sextus tiennent aux artifices de ce Lentulus, qui lui fait croire que l'empereur veut épouser Vitellie. Enfin, comme si ce n'était pas assez de copier maladroitement Corneille, Racine et Voltaire, l'auteur a pris du Barnevelt anglais la scène où l'empereur embrasse Sextus au moment où celui-ci levait le

poignard pour le frapper, avec cette différence que Sextus, en tombant aux genoux de l'empereur, jette son poignard, et s'écrie :

Vous, seigneur, embrasser votre infame assassin !

Il n'y a de bon dans cet ouvrage que la scène traduite de Métastase, où Titus veut savoir de son ami qui a pu le porter à cet affreux complot, et où Sextus, pour ne pas perdre Vitellie, refuse ce secret aux plus pressantes instances de l'amitié. Cette situation dramatique aurait pu soutenir la pièce, s'il eût été possible jusque-là de se prêter à cette conspiration si révoltante de deux personnages aussi froids et aussi mal caractérisés que Sextus et Vitellie. C'est dans cette scène que se trouvent ces quatre vers fameux de Métastase, très-bien traduits par De Belloy, et qui furent très-applaudis, malgré le mécontentement qui avait éclaté jusque-là, ce qui prouve, quoi que l'auteur en ait dit, que la pièce avait été entendue :

Nous sommes seuls ici, César n'y veut point être;
Ne vois qu'un ami tendre, ose oublier ton maître.
Dans le fond de mon cœur viens épancher le tien;
Sois sûr qu'à l'empereur Titus n'en dira rien.

Il y a deux choses à remarquer au sujet de ce coup d'essai de De Belloy : d'abord, que le style, quoique inégal, et souvent dur et déclamatoire, est en général moins vicieux, moins enflé, moins

entortillé que dans ses autres pièces; le premier acte est même écrit avec assez de pureté et d'élégance : ensuite, que l'on aperçoit déja, dans ce premier ouvrage, le genre d'esprit et le choix de moyens qui ont marqué depuis ses autres productions. L'intention de la flatterie était visible dans le tableau de la désolation publique pendant la maladie de Titus, tableau dont tous les traits rappelaient ce qui s'était passé en 1744, lors de la maladie du roi à Metz. Mais comme ce sujet avait été épuisé pour le moins par nos poëtes et nos orateurs, ce morceau ne parut qu'un placage un peu tardif et fort gratuit, qui déplut généralement, et fut un des premiers endroits où les murmures se firent entendre. De plus, l'intrigue de Titus indiquait déja les ressources favorites de l'auteur, ces coups de théâtre en pantomime, sans préparation et sans vraisemblance ; ces jeux de poignard entre des personnages qui se postent pour frapper, et d'autres qui ne voient pas le fer qu'ils devraient voir, ou qui le font tomber ou le laissent tomber en d'autres mains; ces conspirations dont les ressorts sont inexplicables; ces scélérats sans passion, et ces périls momentanés qui produisent plus de surprise que de terreur.

Tels sont les principaux caractères du second ouvrage de De Belloy, de *Zelmire*, où il revint encore sur les traces de Métastase, mais pour cette fois avec plus de bonheur, du moins au

théâtre. C'est dans l'opéra italien d'*Hypsipyle* que se trouvent les deux situations qui ont fait réussir la tragédie de *Zelmire:* l'une, où cette princesse, accusée devant son époux d'avoir été complice du meurtre de son père, n'ose démentir cette horrible accusation, parce qu'elle ne le peut pas sans exposer ce même père qu'elle a sauvé; l'autre, où l'époux de Zelmire, à qui des apparences trompeuses ont fait croire plus que jamais qu'elle est coupable, s'écrie, en voyant tout à coup reparaître Polydore : *Zelmire est innocente!* Exclamation pleine d'une vérité dramatique, et traduite de l'italien : *La mia sposa è innocente!* Malheureusement ces deux situations, que le prestige du théâtre a fait valoir, parce que la surprise ne permet pas l'examen, perdent tout leur effet auprès des lecteurs, qui ne sauraient dévorer les nombreuses absurdités dont elles sont la suite. Je ne parle pas seulement de la multitude et du fracas d'évènements incompréhensibles sur lesquels tout le drame est bâti: il n'y en a pas au théâtre qui aient des fondements plus ruineux; et ils n'ont pas l'excuse que j'ai quelquefois admise, d'être reculés dans l'avant-scène; ils reparaissent ici dans tout le cours de la pièce. Pour se prêter à ce qui s'y passe, il faut supposer, sans qu'on en donne aucune raison plausible, que le roi de Lesbos, Polydore, vieillard vertueux à qui l'on ne fait aucun reproche, était si odieux à ses sujets, que son fils Azor, qui a

détrôné son père, et qui passe pour l'avoir fait périr dans les flammes (quoique en effet il vive encore par les soins de Zelmire qui l'a caché dans un tombeau), n'en est devenu que plus cher à toute la nation après ce parricide exécrable; que Zelmire, sœur de cet Azor, est honorée et applaudie, parce que l'on croit qu'elle a été complice de ce même parricide; et que la mémoire de cet Azor, cru l'assassin de son père, et assassiné à son tour dans sa tente par Anténor, sans que personne l'ait vu, est tellement chère au peuple et aux soldats, que, lorsque Polydore est retrouvé, Anténor, qui persuade au peuple que c'est ce vieillard qui a fait périr son fils, le fait condamner à être immolé solennellement sur le tombeau d'Azor, en présence de tous les habitants de Lesbos. Il n'y a pas une seule de ces suppositions qui ne soit l'opposé des sentiments naturels à tous les hommes, et il n'existe dans aucune histoire rien qui en approche, même de loin. On ne connaît aucun lieu sur la terre où un fils et une fille soient adorés de tout un peuple pour avoir fait brûler leur père, fût-il un monstre; et, je le répète, on n'articule aucune raison de cet étrange renversement de la nature et de la morale, on ne dit pas un seul fait qui puisse servir au moins de prétexte à cette aversion pour Polydore, qui produit des effets si extraordinaires. Mais ce n'est pas tout, et les deux situations dont j'ai parlé ne sont pas motivées d'une

manière plus probable. Pour établir et prolonger l'erreur d'Ilus sur le crime qu'on impute à son épouse Zelmire, il faut d'abord que cet Ilus, qui revient de Troie avec six vaisseaux chargés de soldats, débarque à Lesbos dans un esquif, lui second, c'est-à-dire avec un confident. L'auteur en donne pour raison que, venant chercher sa femme et son fils, et plein d'impatience de les revoir et de les emmener, il a voulu devancer sa flotte qui est à la rade. Passons que, dans le premier moment, il n'ait pas même mis avec lui quelques gardes dans son esquif : l'auteur avait besoin qu'il fût seul pendant deux actes; voyons s'il est possible qu'il passe tout ce temps sans faire débarquer ses Troyens. Il trouve, en arrivant, Zelmire avec Anténor sur le rivage, qui est le lieu de la scène; c'est là qu'il apprend que son beau-père n'est plus, qu'Azor son beau-frère et sa femme Zelmire sont les auteurs de la mort de ce roi, et qu'Azor, depuis ce temps, a été assassiné par une main inconnue. Toutes ces nouvelles le font frémir; et si l'on demande pourquoi Zelmire le laisse dans l'erreur, c'est qu'elle connaît la scélératesse d'Anténor, qui est maître de l'armée; qu'elle le croit capable de faire périr Ilus sur-le-champ, si elle implore le secours de son époux pour protéger son père qu'elle a secrètement sauvé, et qu'enfin cet Ilus est seul. Mais quand il a entendu le récit de toutes ces horreurs, comment ne se hâte-t-il pas de faire

descendre à terre ses troupes dans un pays où il se passe des évènements qui doivent lui paraître des mystères incompréhensibles, et lui faire tout craindre pour lui-même? comment sur-tout, voyant sa femme qu'il a toujours crue vertueuse, une femme qu'il adore, accusée d'une action si barbare, et ne répondant que par des mots équivoques, n'a-t-il pas la curiosité si naturelle de chercher les motifs de cette conduite, et de lui demander ce qui a pu la porter à tant d'atrocités? Point du tout : il vomit des imprécations contre elle et tous les Lesbiens, demande qu'on lui rende son fils, menace de mettre tout à feu et à sang dans Lesbos, si on ne le lui rend; et après cette menace s'en va l'on ne sait où, et ne songe pas encore, dans tout l'acte suivant, à faire venir ses Troyens, qui seuls peuvent le faire respecter; il ne songe pas à parler à sa femme, qu'il a tant de raisons d'interroger. Et pourquoi? Parce que l'auteur a besoin d'un coup de théâtre imité du *Camma* de Thomas Corneille, et aussi déraisonnable que tout le reste. Le voici : Anténor, qui craint que cet Ilus ne vienne à tout découvrir par la suite, prend la résolution de s'en défaire. Il le voit venir avec Euryale son confident; il se cache entre des arbres, et attend que le confident s'éloigne. Ilus s'entretient avec Euryale, et a grand soin de ne débiter que des lieux communs, de peur d'avertir les spectateurs de ce qui devrait l'occuper. Euryale lui dit pourtant qu'Éma, sui-

vante de Zelmire, lui a demandé pour sa maîtresse un entretien secret. C'est tout ce qu'il doit avoir de plus pressé, mais il répond :

> Qui? moi! La voir encor! c'est partager son crime;

et il envoie Euryale chercher ce fils qu'il devrait bien aller chercher lui-même; mais ni son fils ni sa femme ne peuvent l'attirer : encore une fois, il faut qu'il soit seul, et le voilà seul. Anténor s'approche, et veut le frapper d'un poignard. Mais Zelmire se trouve à point nommé pour arrêter le bras de l'assassin sans qu'il l'ait entendue venir; elle a même assez de force pour lui arracher le poignard sans qu'Ilus, de son côté, entende rien de toute cette action, sans qu'il entende ce cri qui doit l'effrayer, *Ah! malheureux!* enfin sans qu'il retourne la tête, jusqu'à ce que le poignard disputé entre Zelmire et Anténor, ait eu le temps de passer dans la main droite de Zelmire. Alors il se retourne; et Anténor, qui dans un moment si critique a eu, comme il faut bien le croire, tout le loisir de voir qu'Ilus n'avait rien vu, et de calculer toutes les probabilités, prend sur-le-champ le parti d'accuser Zelmire du crime qu'il méditait :

> .... Vous voyez une épouse perfide,
> Qui, sans moi, consommait un nouveau parricide.

Zelmire, de peur d'un éclaircissement, commence par s'évanouir, et, pendant qu'elle est en fai-

blesse, Ilus, qui n'a jamais le moindre doute, se contente de dire :

Quoi! c'était là l'objet et *la fin criminelle*
Du secret entretien que cherchait la cruelle?

Cependant Anténor se disait à lui-même :

Je suis seul, désarmé : s'ils allaient s'éclaircir!

Il sort sous prétexte de secourir Ilus, et va chercher ses soldats. Voilà Zelmire et Ilus seuls : Zelmire revient à elle, et pour le coup elle parlera. Non : si elle parlait, que deviendrait le coup de théâtre que produira la vue de Polydore? Cependant elle est bien revenue, elle parle : que va-t-elle dire? Le sens commun nous crie à tous qu'elle lui dira : « Saisissez un moment pré« cieux. Anténor est un monstre : c'est lui qui a « tué Azor, c'est lui qui voulait vous poignarder. « Polydore est vivant. Je n'ai pu vous le dire, « parce que vous êtes sans défense, et que je « vous perdrais tous deux et moi aussi. Volez au « rivage, ou vous êtes perdu. Vos soldats! vos « soldats! vos soldats! » Il ne faut pas beaucoup de temps pour dire tout cela; quatre vers suffisaient, six tout au plus : la scène en contient quatorze. Il faut les citer, pour faire voir comment au besoin on fait parler les acteurs sans rien dire :

ZELMIRE.

Quel nom frappe mes sens? Ce jour me luit encore!

Vous vivez!

ILUS.

Tu voulais m'unir à Polydore?
Quel est donc mon forfait? Ce fut de te chérir,
Malheureuse! est-ce à toi de vouloir m'en punir?

ZELMIRE.

Ilus, écoutez-moi (1)!

ILUS.

Que pourrais-tu m'apprendre?

ZELMIRE.

Un secret que mon cœur... (2). Mais ne peut-on m'entendre?
Anténor... je frémis, et sur-tout pour vos jours (3).

ILUS.

Toi qui, le fer en main, venais trancher leur cours!

ZELMIRE.

Ce n'est point moi (4).

ILUS.

J'ai vu le poignard homicide.

ZELMIRE.

Ah! croyez... (5).

---

(1) Eh! tu devrais déja avoir parlé!

(2) Que de paroles perdues!

(3) On y regarde tout en parlant; et, si tu veux les sauver, profite donc d'un moment précieux.

(4) Et sans écouter ce vers, qui est là pour la rime, que ne parles-tu?

(5) Et la voilà qui s'arrête encore; autre interruption.

ILUS.

Je crois tout de ta main parricide...
Oui, de ton père, en moi, tu craignais un vengeur...
Va, digne sœur d'Azor, évite ma fureur.

ZELMIRE.

Vengez mon père, Ilus; c'est la grace où j'aspire.
Sachez qu'en ce tombeau...

Mais enfin Anténor a eu le temps de revenir, et crie en arrivant :

Qu'on arrête Zelmire!

Il ordonne qu'on la mène à la tour; et Ilus qui doit trouver très-mauvais qu'on dispose ainsi de sa femme, quoi qu'elle ait pu faire, Ilus à qui cette précipitation même doit être suspecte, se contente de dire qu'il ne veut pas qu'on prononce sur le sort de son épouse, et la laisse emmener en prison sans vouloir l'écouter, quoiqu'à la fin elle lui dise : *Voilà votre assassin.*

Je demande maintenant quel cas on doit faire de coups de théâtre achetés par tant d'invraisemblances qu'on peut appeler des impossibilités morales; si c'est là de la vraie tragédie, celle qui est la représentation de la nature; s'il est injuste ou étonnant que de pareils ouvrages obtiennent très-peu d'estime; et s'ils peuvent avoir d'autre mérite que celui d'une impression qui, même sur la scène, n'est que momentanée, parce que rien de ce qui est faux ne peut avoir un

effet profond et soutenu, et que, passé le moment de la nouveauté, la raison reprend ses droits, et ne vous laisse plus voir qu'un spectacle fait pour amuser les yeux et exciter la curiosité.

Je n'ai relevé qu'une partie des fautes de toute espèce dont fourmille cet ouvrage à chaque scène; et, si l'on excepte un très-petit nombre de vers, le style ne vaut pas mieux que le plan.

Ceux qui tiennent compte des méprises fréquentes du jugement public n'ont pas manqué de porter dans leur calcul le succès extraordinaire du *Siége de Calais*. Je me souviens que c'était un des reproches qui venaient le plus souvent à la bouche de Voltaire, et l'un des souvenirs qui lui donnaient le plus d'humeur. Cependant examinons les faits, et nous verrons que personne n'avait tort. Ceux qui étaient à la première représentation peuvent se rappeler que ce jour-là l'effet total de la pièce fut médiocre: on ne jugeait encore qu'une tragédie, et on la jugea bien. Quelques détails d'un mauvais goût trop choquant excitèrent des murmures; le rôle d'Édouard déplut; un froid silence pendant le troisième acte fit voir qu'on en sentait le vide absolu, qu'on s'ennuyait de la longue et inutile visite du roi d'Angleterre à la fille du gouverneur, et de leur dissertation sur la loi salique; qu'on souffrait avec peine de voir Harcourt, représenté jusque-là comme un héros qui avait fait le sort de la France et de l'Angleterre, avili devant

Édouard, qui le traite d'*insolent* (1). La langueur de l'acte suivant, pendant les cinq ou six premières scènes, augmenta le mécontentement, et la pièce paraissait chanceler, quand la scène d'Harcourt, qui vient dans la prison pour remplacer le fils d'Eustache, réchauffa l'ouvrage et le spectateur. Au cinquième, le retour des six bourgeois dévoués produisit de l'admiration et de l'intérêt, amena heureusement le pardon que l'on désirait pour eux, et un dénoûment d'une espèce satisfaisante. Ainsi les beautés et les défauts avaient été appréciés, et, compensation faite des uns et des autres, il en résultait un ouvrage estimable, où la nation avait eu, pour la première fois, comme le dit très-bien l'auteur, *le plaisir de s'intéresser pour elle-même*; plaisir assez flatteur pour désarmer la censure, et obtenir l'indulgence.

Mais peu de jours après, *le Siége de Calais* fut joué à Versailles, et y excita la sensation la plus vive. Dans un moment où la France venait d'acheter par des sacrifices une paix nécessaire après neuf ans d'une guerre malheureuse dans

(1) Il y a dans *le Siége de Calais*, acte III, scène 6:

> Votre sang appartient au véritable maître
> Qu'un serment libre et saint vous force à reconnaître:
> Je le suis... et je sais contraindre au repentir
> Ceux de qui l'insolence en perd le souvenir.

les quatre parties du monde; lorsque, ruinée au-dedans, et humiliée au-dehors, elle ne faisait entendre au gouvernement que des plaintes et des reproches, ce fut et ce dut être un évènement à la cour qu'un spectacle où l'honneur du nom français était exalté à chaque vers, où l'amour des sujets pour un roi malheureux était porté jusqu'à l'adoration et l'ivresse, où les Français vaincus recevaient les hommages de l'admiration des vainqueurs. C'était véritablement appliquer le remède sur la blessure; et l'on ne crut pas pouvoir trop chérir, trop caresser la main qui nous l'apportait. Des voix faites pour entraîner toutes les autres proclamèrent la gloire du *poëte citoyen*, et furent bientôt suivies par d'innombrables échos. Alors l'opinion sur *le Siége de Calais* ne fut plus une affaire de goût, mais une affaire d'état. Une impulsion puissante communiqua le mouvement de proche en proche, avec cette rapidité qu'aura toujours parmi nous tout ce qui tient à la mode et à l'esprit d'imitation. La fortune du *Siége de Calais*, commencée près du trône, devint bientôt populaire. A Paris, la multitude fut appelée à des représentations gratuites; on en donna pour nos soldats dans nos villes de garnison; et, dans cet enivrement général, il ne fut plus permis de voir des défauts dans une pièce que la nation semblait avoir adoptée. La réponse à tout était ce seul mot : *Vous n'êtes donc pas bon français?* Et

cette réponse ôtait jusqu'à l'envie de répliquer. Un grand seigneur, connu par son esprit et sa gaieté (1), eut seul le courage de répondre au roi même : *Je voudrais que les vers de la pièce fussent aussi français que moi.* Un homme de lettres, accoutumé à s'exprimer finement (2), dit à quelques enthousiastes : *Cette pièce que vous exaltez, quelque jour nous la défendrons contre vous.* C'était bien connaître les hommes, et ce mot fut une prédiction. On imprima *le Siége de Calais;* et aussitôt, par un retour trop ordinaire, on en dit trop de mal, comme on en avait dit trop de bien. L'auteur éprouva que ce sont les mêmes hommes qui outrent la critique et qui exagèrent la louange. L'enthousiasme avait été jusqu'au fanatisme, le dénigrement alla jusqu'à l'injustice, parce qu'il devint de bon air de censurer, comme il avait été de mode d'admirer, et qu'on voulait passer pour homme de goût, comme auparavant on avait voulu passer pour bon patriote. Il en sera toujours de même, en fait de nouveauté, de la plupart des hommes qui, n'ayant point de jugement à eux, veulent du moins enchérir sur celui d'autrui. La reprise du *Siége de Calais*, au bout de quelques années, et l'opinion modérée des hommes instruits, fixèrent enfin le sort de cette production célèbre. Il ne

---

(1) Le dernier maréchal de Noailles.

(2) Champfort.

fut plus question de la comparer à nos chefs-d'œuvre, dont elle est si loin; mais elle fut encore applaudie, parce qu'elle méritait de l'être, et resta au théâtre comme elle devait y rester. C'est en effet, malgré tous ses défauts, le meilleur ouvrage de De Belloy, et celui qui lui fait le plus d'honneur; c'est le seul où il ait eu de l'invention, s'il est vrai qu'on ne doive savoir gré que de celle qui est dans les principes de l'art. L'idée d'un drame entièrement national était heureuse et neuve, et l'on ne pouvait, pour la remplir, choisir un meilleur sujet. Il y avait du mérite, et un mérite original, à fonder l'intérêt d'une tragédie sur de simples citoyens qui se dévouent pour leur patrie et pour leur roi, et à leur donner un caractère d'héroïsme qui soutient la tragédie dans un degré aussi élevé que l'héroïsme des rois et des grands; il y avait de l'art à conduire cet intérêt jusqu'au dénoûment, à faire contraster les remords d'Harcourt victorieux, mais traître à sa patrie, avec la supériorité que conservent dans le malheur le maire de Calais et ses compagnons vaincus, mais se sacrifiant pour l'état avec gloire et avec joie. Ce dévoûment produit au second acte une scène vraiment tragique : c'est la plus belle de la pièce. Celle d'Harcourt, qui veut prendre la place du fils d'Eustache de Saint-Pierre dans la prison où ils attendent la mort avec les autres dévoués, n'est pas parfaitement motivée : il est trop sûr

qu'Édouard n'acceptera pas le sacrifice d'Harcourt, qui l'a si bien servi, et ne le fera pas mourir. Mais le désespoir où le jettent ses remords, et le refus et les outrages du roi d'Angleterre, peuvent lui faire une illusion suffisamment justifiée, puisque le spectateur la partage; et cette scène, dialoguée avec vivacité et véhémence, fera toujours plaisir. Il n'y a que des éloges à donner et aucun reproche à faire à celle où les six dévoués, qu'une méprise avait rendus libres, reviennent pour reprendre leurs fers et se remettre sous le glaive d'Édouard. On ne pouvait imaginer rien de mieux pour la progression dramatique, qui devait à la fois porter leur vertu jusqu'au dernier terme, et rappeler Édouard à la générosité qui convient à un vainqueur. C'est là sans contredit de l'art et du talent; et cette conduite de pièce n'a rien de commun avec l'échafaudage follement romanesque que nous avons vu dans *Zelmire*, et que nous reverrons dans *Gaston et Bayard*, et dans *Pierre-le-Cruel*. A ces différentes parties d'invention joignez de grands sentiments, l'expression d'un patriotisme porté jusqu'à l'enthousiasme, et quelquefois de beaux vers; telles sont les beautés de cette tragédie. A l'égard des défauts, je les ai déja indiqués d'après la première impression qu'elle fit au théâtre. La marche de la pièce est sensiblement refroidie depuis la scène du dévoûment jusqu'à celle d'Harcourt, c'est-à-dire, pendant près de deux

actes; ce qui n'est pas un petit inconvénient. On ne peut disconvenir qu'Édouard ne fasse un triste rôle pour un grand roi et pour un conquérant; il est humilié par tout le monde, par le maire, par la fille du gouverneur, et même par ses propres sujets. Et qu'est-ce après tout qu'un roi victorieux qui ne paraît dans une pièce que pour s'obstiner pendant quatre actes à faire mourir six braves gens qui ont fait leur devoir? Je crois qu'il eût fallu trouver des moyens de ne pas le faire paraître, et il y en avait. On ne voit pas non plus qu'il ait des raisons assez fortes pour regarder la fille du comte de Vienne comme un personnage si important, et comme l'arbitre des plus grands intérêts. On ne voit pas pourquoi il vient dire à cette Aliénor qu'il doit connaître à peine :

Tant de vertus ornent votre jeunesse,
Que leur éclat célèbre exige des tributs,
Jusqu'ici, dans mon cœur à regret suspendus.
Je viens vous les offrir : ils sont dignes, madame,
Et *du profond génie* et de la grandeur d'ame
Dont j'ai même admiré les dangereux excès.

C'est tout ce qu'on pourrait dire à une Marguerite d'Anjou; mais qu'est-ce que le *profond génie* de cette jeune fille du gouverneur de Calais? Et pourquoi Édouard *suspendait-il à regret les tributs* qu'il croit lui devoir? Cette espèce de galanterie est souverainement ridicule. Est-ce

Aliénor qui a défendu la place? On ne nous le dit pas, et nous ne pouvons pas même le supposer. Pourquoi veut-il lui faire épouser Harcourt? S'il connaît *la grandeur d'ame* d'Aliénor, il doit craindre qu'elle ne se serve de son pouvoir sur Harcourt pour le détacher du service d'Angleterre, et le mariage qu'il propose en est un moyen. Pourquoi dit-il qu'il fera Harcourt *vice-roi de France?* Est-il maître de la France pour avoir pris Calais et Térouenne, et Philippe de Valois a-t-il été détrôné, pour avoir été battu à Crécy? Il n'y a dans tout cela rien de raisonnable. Pourquoi entre-t-il dans une discussion suivie, sur ses droits à la couronne et sur la loi salique, avec cette jeune Aliénor? Cela n'est conforme ni à sa dignité ni aux circonstances; et s'il a des raisons de l'entretenir, ce ne doit pas être sur un semblable sujet. Pourquoi le voyons-nous s'affliger et s'irriter si fort de n'être pas aimé des Français? A-t-il pu se flatter d'obtenir leur amour en ravageant la France depuis trois ans? et s'il veut s'en faire aimer, prend-il la voie la plus courte en faisant pendre des citoyens innocents? En un mot, rien n'est plus mal conçu que ce rôle, si ce n'est le moment où Édouard pardonne: encore va-t-il beaucoup trop loin un moment après, lorsqu'il envoie Harcourt annoncer à Philippe qu'il renonce à toutes ses prétentions sur la couronne de France. Est-il vraisemblable qu'un prince du caractère d'Édouard, ambitieux

et vainqueur, devienne en un moment si différent de lui-même, et veuille perdre le fruit de ses travaux et de ses victoires, parce qu'il est touché de la vertu et du courage de quelques bourgeois de Calais?

Mais ce qui nuit le plus à cet ouvrage, ce qui le relègue parmi ceux qui ont besoin des acteurs pour exister, c'est le ton déclamatoire qui trop souvent y domine, c'est la foule de mauvais vers dont il est surchargé. Les longues sentences, les idées fausses, ou petites, ou emphatiques, les dissertations, les figures froides, les hyperboles, les constructions dures, les phrases louches et contournées, rebutent à tout moment les lecteurs; et c'est ce qui contribua le plus à décrier la pièce, lorsqu'elle passa de la scène dans le cabinet.

De Belloy, par l'accueil qu'on avait fait au *Siége de Calais*, se regarda comme engagé d'honneur à ne plus traiter que des sujets français. Il mit au théâtre deux héros de notre histoire, *Gaston et Bayard;* et cette duplicité de héros était déja une faute : chacun de ces deux personnages méritait d'être seul le sujet d'une tragédie. Un autre inconvénient, c'est qu'ici l'action n'est pas une, comme dans le *siége de Calais;* elle est partagée entre une rivalité qui produit la querelle de Gaston et de Bayard, et une conspiration d'Avogare et d'Altémore. Ce sont deux objets distincts, que peut-être on aurait pu lier

ensemble de manière à les diriger vers un même but, mais qui sont ici tellement séparés, que, passé le troisième acte, il n'est plus question de cette rivalité des deux héros. Elle ne sert qu'à leur faire tenir une conduite qui n'est nullement celle de leur caractère ni de leur âge. Celui des deux à qui l'amour pouvait faire commettre une faute était à coup sûr le prince, qui n'a que dix-huit ans, qui regarde Bayard comme son père, et même lui donne ce nom dans la pièce. Celui que son expérience, sa maturité, une sagesse reconnue, devaient garantir de tout écart, était Bayard, le chevalier sans reproche. Point du tout : c'est celui-ci qui montre toute l'imprudence, toute la violence d'un jeune amoureux; et c'est Gaston qui a toute la supériorité de raison que doit avoir un homme mûr. C'est Bayard qui, au moment d'une bataille, veut se battre avec son général, avec un prince parent de son roi, un prince qui n'a d'autre tort avec lui que d'être aimé d'une femme que Bayard veut épouser. A la disconvenance des caractères se joint l'invraisemblance des faits. L'auteur avait besoin, dans son plan, d'une querelle subite entre les deux héros français; mais comment l'a-t-il amenée? Est-il probable qu'Euphémie soit promise depuis long-temps à Bayard sans que Gaston en sache rien? L'engagement d'Avogare était-il secret? Les amours de Bayard étaient-ils un mystère? Donne-t-on même quelque raison, quelque prétexte de

croire que cette promesse ait été cachée? Est-il possible qu'Euphémie, qui aime Gaston et qui en est aimée, qui n'attend pour l'épouser que l'aveu du roi de France, n'ait pas dit à son amant que Bayard est son rival, et qu'il a la parole d'Avogare? Cet obstacle de la part d'un homme tel que Bayard était-il une chose si indifférente, qu'on n'en parlât même pas? Toutes ces objections, qui restent sans réponse, se présentent d'elles-mêmes. Lorsque Bayard est dans le plus grand étonnement de voir Nemours offrir sa main à Euphémie, et lui dit,

Prince, j'aime Euphémie, et l'aime *avec fureur,*

ces mots ne sont pas mieux placés dans la bouche de Bayard que la situation n'est motivée. Il ne faut point dire qu'on *aime avec fureur* une femme qu'on cède un moment après avec la plus grande tranquillité : rien de plus faux et rien de plus froid; une pareille *fureur* est à faire rire. Euphémie ne doit pas dire non plus, en parlant de Bayard :

Je *n'eus point de raison* pour rejeter sa foi,
Tant que Nemours m'aima sans l'aveu de son roi.

Quoi! elle aime Nemours, elle l'*adore;* et *elle n'a point de raison* pour rejeter la foi d'un autre! Voilà un caractère et une morale bien étranges. Mais l'auteur ne savait point du tout traiter les

passions du cœur : nous le verrons dans *Gabrielle*.

On peut imaginer aussi, puisque cet amour d'Euphémie pour Gaston ne l'a pas empêchée de se promettre à Bayard, qu'il doit être fort peu intéressant dans la pièce.

L'auteur a cherché ses effets ailleurs; dans le pardon que demande Bayard à son général, et dans le péril où les met tous deux la conspiration des deux Italiens. D'abord, pour ce qui est de la démarche de Bayard, on le voit avec plaisir, il est vrai, reconnaître son tort, et jeter son épée aux pieds de Gaston; mais quand il s'écrie avec faste, en s'adressant aux chevaliers français,

Contemplez de Bayard l'abaissement auguste,

on ne voit plus un guerrier vertueux, un brave homme sentant qu'il a fait une véritable faute, et mettant dans la réparation la candeur et la simplicité de sa belle ame; on ne voit qu'un déclamateur qui oublie que la vertu ne dit jamais *contemplez-moi*, qu'elle ne dit point d'elle-même qu'elle est *auguste*, parce qu'il est de son caractère de croire qu'il n'y a rien de plus simple que de faire son devoir. De plus, il n'est pas très-extraordinaire que Bayard, qui a eu tort, fasse des excuses à son général, à un prince qu'il a très-gratuitement offensé. Si le général, si le prince avait eu tort envers Bayard, et lui eût ainsi demandé pardon, c'est alors que la scène eût été vraiment théâtrale, que le prince eût été *auguste*,

et ne l'aurait pas dit; mais tout le monde l'aurait dit pour lui.

Quant à la conspiration, elle peut donner lieu à des reproches non moins fondés. Il est question de faire jouer une mine sous les murs de Bresse, lorsque l'armée française y sera; de faire sauter le palais d'Avogare, lorsque Gaston et ses principaux chefs seront prêts à s'y retirer; de tuer Gaston et Bayard en trahison dans le désordre de la mêlée. Tous ces différents projets se croisent et se confondent, selon les différents incidents qui surviennent dans la pièce; en sorte que tout est livré au hasard, au lieu d'être le résultat d'un plan dont le spectateur puisse suivre le développement. Il est tout aussi difficile de se prêter à la situation d'Euphémie, placée, au quatrième acte, entre le poignard de son père et l'épée de son amant, et qui les défend tour à tour l'un contre l'autre. Il est trop évident que, si Avogare, qui va être découvert, a pris son parti, comme il doit le prendre, de poignarder Gaston qui ne se défie de rien, il peut porter le coup en présence de sa fille, qui ne doit pas avoir assez de force pour empêcher ce coup de désespoir. Et puis, lorsque Avogare est découvert, comment son ami Altémore ne devient-il pas suspect? Comment ce chef italien n'est-il pas du moins observé après tous les avis donnés aux Français? Comment laisse-t-on à sa merci Bayard blessé? Comment le vertueux Urbin, qui dès le premier

acte regarde Avogare et Altémore comme *deux traîtres*, et le leur dit en face, ne se croit-il pas obligé d'en avertir Gaston? Comment enfin, à l'instant de l'explosion, qui doit être le signal de la mort de Bayard, Altémore, accompagné d'une troupe de soldats, maître de la vie de Bayard étendu sur un lit, ne porte-t-il pas un coup qu'il semblait si impatient de porter, et s'amuse-t-il à le braver et à l'insulter pour donner à Gaston le temps de venir à son secours? Comme tous ces ressorts sont forcés, et tous ces moyens improbables! Je ne parle pas de la députation de cet Urbin, qu'on nous donne pour un homme d'honneur, pour *la gloire de l'Italie*, et qui vient proposer à Bayard de trahir la France et de se donner à ses ennemis. Une pareille proposition à Bayard! Il y a des hommes d'un caractère trop connu pour que l'on ose leur proposer un crime infame, et certainement Bayard est de ce nombre. Ce n'était pas auprès de lui qu'on devait hasarder cette démarche, et ce n'était pas Urbin qui devait s'en charger.

Quoique les fautes soient nombreuses et graves, l'intérêt de curiosité qui naît de la foule des incidents, l'esprit guerrier qui règne dans la pièce, la pompe militaire qu'on y déploie, les noms chers et fameux de Nemours et de Bayard, quelques traits d'élévation et de force dignes de ces grands noms, et cet art même, qui est quelque chose, d'attacher sur le théâtre par des situations

que la réflexion condamne, ont fait réussir la pièce, comme bien d'autres qui ne soutiennent ni l'examen ni la lecture, mais qu'on ne voit pas sans quelque plaisir.

Gabrielle de Vergy est la seule pièce où De Belloy ait essayé de traiter les passions : la nature ne le portait pas à ce genre. Il entend assez bien l'art très-secondaire d'obtenir des effets aux dépens de la justesse des moyens; mais il connaît fort peu les mouvements du cœur. Le sujet de *Gabrielle* ne me paraît pas heureux en lui-même : la situation de cette femme est nécessairement monotone, parce que son malheur est irrémédiable, et qu'il n'y a rien à espérer ni pour elle ni pour Coucy; et la pièce est du genre de celles qui attristent beaucoup plus qu'elles n'intéressent; ce qui n'est pas la même chose, il s'en faut de beaucoup. Quant aux vraisemblances, que l'auteur est accoutumé à sacrifier, je ne lui reprocherai point la démarche de Coucy, quoique très-contraire au caractère qu'on lui donne, qui est celui d'une vertu héroïque, capable de sacrifier l'amour au devoir. S'il pense ainsi, pourquoi, déguisé sous l'habit d'un écuyer, et prenant le moment de l'absence de Fayel, vient-il chez une femme dont il cause les malheurs, et qu'il expose aux plus affreux dangers de la part d'un mari jaloux dont il connaît la violence? Quels sont les motifs d'une imprudence si blâmable sous tous les rapports? Lui-même n'en sau-

rait alléguer. Il dit à Monlac qu'il est envoyé par Rhétel, le père de Gabrielle; qu'il est chargé *de soins importants :* mais on n'en apprend pas davantage, et ce silence prouve l'embarras de l'auteur. Cependant on peut excuser cette faute; il fallait que Coucy arrivât : on est bien aise de le voir, et l'on pardonne au poëte de ne pas motiver sa venue. Mais ce qui ne peut avoir d'excuse, c'est de supposer que Coucy puisse rester pendant deux actes dans le château de Fayel, et même entretenir long-temps Gabrielle dans son appartement, sans que les gardes, qui par ordre du maître le cherchent par-tout, puissent le découvrir, et sans qu'on nous dise où il a pu se cacher, et comment il a échappé aux recherches si actives et si vigilantes de la jalousie. Ce qui peut déplaire encore davantage, c'est d'établir entre les deux amants, lorsqu'ils doivent tout craindre de Fayel, une conversation longue et tranquille, pleine de sentiments exaltés qui refroidissent le spectateur en lui faisant oublier le péril, comme ils l'oublient eux-mêmes. A l'égard du cinquième acte, qui révolta la première fois que la pièce fut jouée, et auquel on s'est accoutumé depuis, ce ne sera jamais à mes yeux qu'une atrocité gratuite et dégoûtante. La tragédie peut aller jusqu'à l'horreur, je le sais; mais il faut alors que les forfaits horribles tiennent à un grand objet, à un grand caractère. Je consens que, pour régner, Cléopâtre égorge un de ses fils,

et veuille empoisonner l'autre; que Mahomet, avec des desseins encore plus grands, immole le père par la main du fils. Mais quand un mari jaloux a tué son rival, il a fait tout ce qu'il pouvait faire: si ce n'est assez, qu'il tue encore sa femme. Mais s'il apporte à cette femme le cœur de son amant avec un mystérieux appareil, le mien se soulève de dégoût, et je ne vois là qu'une férocité brutale et basse, qu'il ne faut pas plus montrer aux hommes, qu'on ne leur montrerait un monstre qui aurait la fantaisie de boire du sang humain, comme on le racontait de quelques scélérats extraordinaires avant que cette monstruosité fût devenue de nos jours, comme tant d'autres, une habitude révolutionnaire. Ce n'est pas que je doute qu'un pareil spectacle, et celui d'un homme sur la roue, et celui de la question, et autres belles inventions du même genre, ne puissent être du goût de ceux qui vont chercher au théâtre des convulsions et des attaques de nerfs, au lieu des impressions supportables de Corneille, de Racine, de Voltaire, qui n'ont jamais fait évanouir personne. Le peuple allait bien chercher ses plaisirs à la grève, et chacun a le droit de choisir les siens. Je ne crois pas que ce soit là le but de la tragédie : mais puisqu'il y a des gens que cela divertit, je ne m'y oppose pas, et ne veux pas troubler leurs jouissances.

Au reste, la conduite de cette pièce n'est pas sans art dans quelques parties, ni l'exécution sans

beautés. Il y a de l'énergie et de la passion dans quelques endroits du rôle de Fayel, et quelques mouvements de sensibilité dans Gabrielle; mais le plus souvent le dialogue et le style sont le contraire de la vérité; et l'esprit alambiqué que le poëte a coutume de donner à ses personnages, le langage pénible et recherché qu'il leur prête, est encore moins tolérable dans un sujet de passion que dans le autres qu'il a traités.

Il faut bien dire un mot de *Pierre-le-Cruel*, puisque, remis au théâtre depuis la mort de l'auteur, il a été accueilli avec indulgence; mais il est impossible de ne pas avouer qu'il avait mérité le sort qu'il eut dans sa nouveauté. C'est, sans excepter *Titus*, ce que l'auteur a fait de plus mauvais, et l'on n'y reconnaît même pas les idées dramatiques qu'il paraît avoir suivies dans les pièces dont je viens de parler. C'est le comble de la déraison de scène en scène, et souvent le comble du ridicule dans le style. C'est, entre du Guesclin, Édouard, Henri de Transtamare, et un chef maure nommé Altaire, une espèce de défi à qui montrera le plus de cette grandeur exagérée et romanesque que l'auteur prend pour de l'héroïsme, et qui n'est qu'une exaltation de tête absolument contraire au bon sens, aux convenances, aux mœurs, aux circonstances; c'est un étalage de morale et de philosophie qui ressemble plus à une école de rhétorique qu'à une action qui se passe entre des guerriers du qua-

torzième siècle. Pierre-le-Cruel est non-seulement une espèce de bête féroce, mais l'être le plus vil, le plus abject, le plus indigne de la scène qu'on ait jamais imaginé. On ne peut pardonner au prince Noir d'être le protecteur et l'ami d'un pareil monstre. Tout le monde le foule aux pieds, et il le mérite. Mais l'auteur ne s'est pas aperçu que cette méchanceté impuissante, qui veut toujours faire le mal, et qui est toujours repoussée avec dédain, avilit jusqu'au dégoût un personnage de tragédie; qu'il n'y en a point qui ne doive avoir une sorte de bienséance théâtrale; et qu'il faut de la mesure jusque dans le mépris que peut inspirer un de ces rôles méprisables que la tragédie permet quelquefois d'employer.

Écartons son premier et son dernier ouvrage, également indignes des regards de la postérité, et ne cherchons les titres de De Belloy auprès d'elle que dans les quatre tragédies qui peuvent rester; et, toutes défectueuses qu'elles sont, il en résultera que leur auteur était né avec du talent et de l'imagination, mais qu'il avait plus de ressources dans l'esprit que de feu poétique et de verve théâtrale, qu'il avait de l'élévation dans l'ame, et très-peu de sensibilité dans le cœur. Il écrivait ses pièces comme il les avait conçues, avec effort et recherche; et, comme ses combinaisons sont ingénieusement pénibles, le langage de ses personnages est bizarrement contourné. La facilité, l'harmonie, la grace, l'élé-

gance, lui sont presque par-tout étrangères. Il s'exprime le plus souvent en rhéteur, rarement en poëte, en homme éloquent. C'est, après La Motte, l'écrivain qui a le mieux fait voir tout ce qu'on peut faire avec de l'esprit, et tout ce que l'esprit ne peut pas remplacer.

CHAPITRE V.

De la Comédie dans le dix-huitième siècle.

SECTION PREMIÈRE.

Examen de cette question : SI L'ART DE LA COMÉDIE ESL PLUS DIFFICILE QUE CELUI DE LA TRAGÉDIE.

La comédie n'a pas été, dans ce siècle, aussi heureuse que la tragédie. Celle-ci, grace à Voltaire, qu'elle peut opposer au siècle passé, s'est enrichie de beautés nouvelles, et a produit, entre les mains d'un seul homme, une suite de chefs-d'œuvre qui ne le cèdent point à ceux de l'âge précédent. La comédie n'a point eu de Voltaire : il lui a fallu, pour composer un très-petit nombre de beaux ouvrages, réunir les efforts de trois ou quatre écrivains, dont chacun n'a pu élever qu'un seul monument, et qui tous sont restés fort au-dessous de Molière. *Le Glorieux*, *la Métromanie*, *le Méchant*, voilà, dans le dix-huitième siècle, les titres dont Thalie s'honore le plus : ils ne sont pas sans éclat, mais sont encore loin du *Tartufe* et du *Misanthrope*.

Cette différence de destinée entre la tragédie et la comédie prouverait-elle, comme quelques-

uns l'ont pensé, que cette dernière est plus difficile, ou seulement comme Boileau le disait à Louis XIV, que Molière était le plus grand génie de son siècle? Cette autorité est d'un grand poids. J'observerai cependant que, lorsqu'il s'agit de la prééminence entre de si grands esprits, cette question délicate offre plus de rapports à examiner, et demande des vues plus étendues et plus approfondies que les principes généraux de la théorie des beaux-arts et les règles du bon goût, dont le développement a fait tant d'honneur à la raison et au jugement de l'auteur de *l'Art poétique*. On peut penser, sans lui faire injure, que cent ans écoulés entre lui et nous ont pu, en multipliant les lumières avec les objets de comparaison, et amenant de nouvelles idées avec le changement des mœurs, nous donner quelques avantages pour considérer après lui une question sur laquelle il a tranché d'un seul mot. J'avouerai même que j'en crois le résultat plus susceptible de probabilité que de démonstration, et il importe plus qu'on ne pense de ne pas confondre l'un avec l'autre. Il n'y a aujourd'hui que trop de gens qui ne demandent pas mieux que de regarder comme problématique tout ce qui tient aux matières de goût, et c'est leur donner gain de cause que de présenter comme évident ce qui peut être raisonnablement contesté. Ne compromettons point ce grand mot d'*évidence*, si nous voulons lui laisser toute sa force et tous ses droits. Heureusement

elle n'est pas de nécessité dans cet examen : que Molière l'emporte ou non sur Corneille et Racine, qu'il y ait plus ou moins de difficulté et de mérite dans la tragédie ou dans la comédie, les principes de l'une et de l'autre n'en demeureront pas moins solidement établis sur l'observation de la nature et la connaissance du cœur humain, n'en seront pas moins constatés par l'application que j'en ai faite aux beautés et aux défauts des écrivains, et consacrés par l'expérience des siècles les plus éclairés. C'est là ce qu'il était essentiel de démontrer : le reste n'est guère qu'une recherche de pure curiosité. Mais comme elle a été essayée plus d'une fois, et qu'il est de la nature de notre esprit d'être gêné par le doute, et d'aimer à décider ses préférences en raison de ses conceptions, je vais à mon tour entrer dans quelques détails sur cette question souvent agitée : *Si la tragédie est plus difficile que la comédie.* Et d'ailleurs cette discussion ne paraîtra peut-être pas déplacée dans le moment où nous sommes obligés de reconnaître que, si la tragédie s'est soutenue dans nos jours à la même hauteur que dans ceux de Louis XIV, et s'est même élevée en quelques parties, quoiqu'en se corrompant dans quelques autres, la comédie au contraire a décliné, et ne paraît pas pouvoir remonter au degré où Molière l'avait portée.

Cette supériorité de Molière est un des premiers arguments dont se servent ceux qui ont

prononcé pour la comédie; ils ont dit : Trois hommes se disputent aujourd'hui la palme tragique. Corneille, Racine et Voltaire, avec différents caractères de talent, sont parvenus tous trois aux plus grandes beautés, aux plus grands effets de leur art. Molière seul a pu atteindre au plus haut degré du sien, et a laissé loin de lui tout ce qui l'a suivi. Ne doit-on pas en inférer que l'art le plus difficile est celui où un seul homme a excellé? — Ce raisonnement est spécieux. Est-il concluant? Ne pourrait-on pas présumer qu'il y a cette différence entre les deux arts, que l'un, étant plus étendu, n'a pu être embrassé dans toutes ses parties que par plusieurs génies puissants qui l'ont vu sous ses différents aspects; et que l'autre, étant plus borné, a présenté au premier grand artiste qui s'est rencontré ce qu'il y avait de plus heureux et de plus beau? Quelques observations peuvent venir à l'appui de cette opinion. Voyons d'abord quel est le premier fond, la première substance de ces deux arts. L'un a pour son district les grandes passions considérées dans les plus grands personnages, dans les rois, dans les ministres, dans les héros, dans les princesses, enfin dans cette classe d'hommes où elles influent sur le sort de tous les autres. Ainsi, l'ambition, la haine, l'amour, la jalousie, la vengeance, la liberté, le patriotisme, tous ces sentiments, quoique appartenant au cœur humain dans toutes les conditions, n'ap-

partiennent à la tragédie que dans celles où ils acquièrent une importance effrayante, proportionnée à l'élévation de ceux qui en sont possédés. De là une scène de désastres et un vaste champ de révolutions dans les hautes fortunes et dans les destinées publiques; de là, en un mot, la terreur, la pitié, l'étonnement, l'admiration. L'autre a pour apanage les travers de l'esprit, les vices, les défauts, les ridicules de la société; ne les considère que dans leurs effets relatifs à l'individu, et n'a pour objet que de nous divertir du spectacle de nos faiblesses et de nos sottises, et de nous corriger par la réflexion, après nous avoir fait rire à nos dépens. Cette espèce de divertissement, mêlée à l'instruction, est tellement de l'essence de la comédie, qu'elle exclut tout ce qui pourrait en troubler le plaisir, tout ce qui, dans les peintures morales qu'elle traite, pourrait aller jusqu'à l'indignation, à la douleur, au dégoût. Il est aussi expressément recommandé à la comédie de réjouir qu'à la tragédie d'affliger. Ainsi l'une satisfait le désir malin que nous avons de nous moquer même de notre ressemblance; l'autre, le besoin que nous avons d'être émus: l'une s'adresse plus à l'esprit, l'autre va plus au cœur. Maintenant, laquelle offre le plus grand nombre d'objets à saisir? Quel est le fond le plus riche, ou les sentiments de l'ame et les passions du cœur, ou les défauts d'humeur et de caractère? Un moraliste répondra que l'un et l'autre

sont inépuisables. Oui, mais non pas pour les arts d'imitation, qui choisissent. Or, quand un artiste tel que Molière aura peint un avare, un faux dévot, un philosophe outré comme le Misanthrope, un bourgeois possédé de la manie de faire le grand seigneur comme Jourdain, des femmes entichées de bel esprit; quand il aura peint ces originaux à grands traits, il n'y aura plus à y revenir; un homme d'un vrai talent ne l'essaiera même pas; et c'est ainsi que les sujets principaux, saisis par un homme supérieur, ne laisseront plus à ceux qui viendront après lui que le second rang. J'ai fait voir, dans l'analyse du *Misanthrope* et du *Tartufe*, que ces deux pièces étaient les conceptions les plus fortes, les plus profondes, les plus morales dont le génie comique ait pu s'emparer. Donc, à talent égal, un autre Molière n'égalerait pas aujourd'hui les productions du premier. Mais était-il plus difficile de traiter ces deux sujets que ceux des *Horaces* et d'*Andromaque*? Je crois le contraire. J'admets, dans l'un et l'autre genre, la même mesure d'esprit et de jugement, pour bien connaître et bien peindre l'homme, et combiner les situations dramatiques avec la peinture des caractères; il restera une partie essentielle que je regarde comme la plus rare de toutes, et qui est propre à la tragédie : c'est l'accord de l'imagination et de la raison, de la sensibilité et du goût, dans un assez haut degré pour donner à la fois aux personnages tragiques toute la noblesse

du langage de la poésie et toute la vérité des sentiments de la nature; ce mélange me semble, je l'avoue, le plus bel effort de l'esprit humain. Il est certainement beaucoup plus aisé d'imiter en vers familiers la conversation ordinaire que de faire parler, dans des situations importantes, les rois et les héros, de manière qu'ils ne soient jamais au-delà de la vraisemblance morale, ni au-dessous des conventions poétiques, et qu'ils satisfassent à la fois l'imagination qui veut admirer, et le cœur qui veut être remué; et c'est ici que s'établit la grande différence des deux genres, dont l'un exige absolument ce qui passe pour le plus difficile dans les arts, le beau idéal, tandis que l'autre ne le comporte pas. On s'est mépris souvent sur ce mot, et sur-tout les détracteurs aiment à s'y méprendre; ils auraient bien voulu confondre une nature idéale avec une nature fausse: mais l'une est le plus misérable abus de l'art, l'autre en est le chef-d'œuvre; et cette distinction, qui est une vérité de sentiment pour tout bon artiste, peut devenir pour tout homme de bon sens une vérité raisonnée. Demandez à un peintre, à un sculpteur, s'il est difficile de dessiner des proportions absolument colossales; ils vous diront qu'il n'y a rien de plus aisé; mais de donner à un héros comme Achille une figure, une taille, une habitude de corps, un caractère de physionomie, qui, sans être en rien hors de la nature, présentent pourtant quelque chose au-

dessus des autres hommes, c'est là, vous diront-ils, ce qui demande le ciseau ou le pinceau d'un grand maître. De même, la nature fausse était dans l'enflure, aussi facile qu'insensée, de Garnier, de Rotrou, de Mairet, de tous les prédécesseurs de Corneille : la belle nature idéale était dans *Cinna* et dans *les Horaces;* et remarquez qu'elle tient sur-tout à la magie du style tragique.

Celle de la comédie ne consiste qu'à joindre la rime et la mesure au langage usuel, sans gêner sa facilité, et seulement pour y ajouter l'avantage de graver plus aisément dans la mémoire ce qui est digne d'être retenu. C'est un mérite sans doute; mais dans la tragédie la nature des personnages et des intérêts nous fait attendre des choses au-dessus du commun. La poésie, fondée, comme tous les arts, sur des conventions qui promettent un plaisir, s'engage ici à flatter l'oreille par le nombre et l'harmonie, à frapper l'imagination par de belles figures; et pourtant il faut que ce langage élégant et cadencé conserve assez de vérité pour que l'ame et le cœur soient dans une illusion continuelle, ne croient jamais entendre que le personnage lui-même, et jouissent de la poésie sans qu'elle le fasse oublier. Dans la réalité, il n'aura jamais parlé aussi bien, du moins habituellement: voilà l'idéal. Mais tout ce qu'il dit, il aurait pu le dire ainsi, si l'on parlait en beaux vers; et l'idéal n'est pas faux. Or, quelle plus grande difficulté que de réunir, et

cette donnée qui est de l'art, et ce vrai qui est de la nature? Que l'on y fasse attention, et l'on verra que par soi-même l'un devrait nuire à l'autre, et que, s'ils se fortifient réciproquement, c'est le prodige du génie. En effet, qu'un malheureux se plaigne à vous, qu'un homme passionné vous exprime tout ce qu'il ressent; il ne lui en faut pas davantage pour vous émouvoir: dans son langage vous reconnaissez le vôtre; ce qu'il dit, vous le diriez. Mais que, sous les plus belles formes de la poésie, le malheur et la passion exercent le même empire, et même au-delà; que ce déguisement convenu les embellisse pour l'esprit, et ne les fasse pas méconnaître par le cœur; je le répète, c'est le triomphe de l'imitation dramatique, et c'est celui de la tragédie.

Le dialogue et le style en sont essentiellement nobles; elle seule peut et doit s'élever jusqu'au sublime de toute espèce : et qu'y a-t-il au-dessus du sublime? On a dit que l'esprit de l'homme tendait naturellement à s'élever, et que l'élévation de la tragédie était peut-être plus facile que le naturel de la comédie. Je ne le crois pas. On a confondu une tendance naturelle au grand avec la faculté de se soutenir à une certaine hauteur: ce sont deux choses très-différentes. Les hommes les plus éclairés ont toujours pensé que le style le plus difficile de tous était le style noble; et pour plusieurs raisons : il faut de la force pour y atteindre, de la sagesse pour le régler, et sur-

tout un art infini pour le varier. Il est toujours près, ou de l'exagération, ou de l'inégalité, ou de la monotonie : ces trois écueils sont très-loin du style de la comédie. Vous risquez peu de tomber, parce qu'il ne s'élève jamais, et par la même raison vous risquez peu de monter trop haut; et quant à la monotonie, rien n'en est plus éloigné que la conversation familière, qui, n'ayant point de ton marqué, et les prenant tous, ne peut devenir fatigante que par le fond des choses, et non par l'expression. Aussi convient-on qu'il faut être bien plus grand poëte pour la tragédie que pour la comédie : celle-ci peut demander autant d'invention, mais infiniment moins de poésie de style. Ce n'est pas qu'il n'en faille pour l'écrire comme Molière dans ses bonnes pièces, comme Corneille dans le grand récit du *Menteur*, comme Destouches dans quelques scènes du *Glorieux*, comme Piron dans *la Métromanie*, comme Gresset dans *le Méchant;* mais ce style, quel qu'en soit le mérite, n'exige pas à beaucoup près la réunion d'autant de qualités qu'en suppose celui des pièces de Racine et de Voltaire, les deux seuls hommes qui jusqu'à nous aient écrit la tragédie avec une perfection continue.

On objecte : — De votre aveu même on peut inférer que, du moins depuis Molière, la comédie est plus difficile que la tragédie, puisque vous posez en fait qu'il a pris ce qu'il y avait de

meilleur. — Je réponds : La conséquence n'est pas juste. De ce que j'ai dit on peut conclure qu'il est, non-seulement très-difficile, mais peut-être même impossible d'égaler les ouvrages de Molière ; et j'en ai indiqué les raisons : mais l'état de la question n'est point changé ; et comme j'ai estimé que Corneille avait eu encore plus à faire que Molière, je suis conséquent lorsque j'estime que la tâche de Racine était plus difficile que celle de Regnard, et la tâche de Voltaire plus que celle de Destouches. J'estime de même que *Manlius* et *Rhadamiste* étaient plus difficiles à faire que *la Métromanie* et *le Méchant*.

On insiste : — Vous avez commencé par établir que le champ de la tragédie est plus vaste que celui de la comédie : donc celle-ci offre moins de ressources, et par conséquent plus de difficultés que l'autre. — Cette objection est pressante : je l'attendais pour développer ce que j'ai mis en avant sur la différence des deux genres, et m'expliquer sur la nature et les résultats de cette différence. C'est en cherchant les meilleures raisons de part et d'autre que l'on peut parvenir à la vérité.

Oui, l'art de la tragédie est composé de parties plus nombreuses, plus diverses et plus importantes que celui de la comédie ; et c'est aussi pour cela que l'un me paraît supérieur à l'autre, et demande plus de qualités réunies. Tous les peuples anciens et modernes, tous les person-

nages fameux de l'histoire, toutes les révolutions des états, sont du domaine de la tragédie. C'est une richesse immense; mais il faut la conquérir, et le grand talent en est seul capable: c'est une mine abondante, mais très-pénible à fouiller, et qui ne peut être exploitée qu'à grands frais. Quelle force de tête ne faut-il pas pour soutenir sur la scène un grand caractère donné par l'histoire? Quelle solidité de jugement pour en observer toutes les convenances, pour les adapter à l'effet théâtral, pour bien représenter les mœurs nationales, et n'en prendre que ce qu'elles ont de dramatique? Et faites attention que le grand sens nécessaire pour cette partie est loin de suffire, si vous n'y joignez cette sensibilité vive et flexible, nécessaire pour les passions tragiques. N'est-il pas reconnu que les deux choses qui, dans les ouvrages d'esprit, se réunissent le plus rarement, qui même semblent le plus souvent s'exclure, ce sont la grande force de tête et la grande sensibilité du cœur? La sensibilité est assez commune, il est vrai, dans le degré suffisant pour traiter avec quelque succès des sujets qui offrent de l'intérêt: c'est en général la ressource des écrivains médiocres; et les grands caractères de l'histoire sont leur écueil. Thomas Corneille a tiré parti d'*Ariane*; il a défiguré jusqu'au ridicule la reine Élisabeth et le comte d'Essex. Campistron a su intéresser dans le rôle d'Andronic; il a manqué absolument celui de

l'empereur, qui devait retracer Philippe II. La Motte lui-même, le froid La Motte, a réussi dans *Inès*, et n'a pas su peindre Romulus. Le *Régulus* même de Pradon n'est pas sans quelque intérêt, ni sans art dans la conduite; mais il n'a pas manqué de faire son héros amoureux, et l'a gâté. La Grange-Chancel et Châteaubrun ont eu des beautés dans les sujets de la fable; ils ont totalement échoué dans les sujets d'histoire. Tous ceux qui avaient mis sur la scène César, Annibal, Alexandre, Scipion, ne les y ont pas fait reconnaître; il a fallu Voltaire pour faire parler César. De Belloy a tiré des effets, n'importe comment, d'un sujet d'invention comme *Zelmire;* il a même peint fort bien le patriotisme monarchique dans le maire de Calais; mais le roi d'Angleterre, Édouard III; mais son fils, le prince Noir, le héros de son siècle; mais ce Titus, surnommé les délices du monde; mais Coucy, Bayard, Gaston, du Guesclin, ne sont nullement dans ses pièces ce qu'ils sont dans les historiens. Voyez Gustave Vasa dans l'abbé de Vertot, et cherchez-le ensuite dans Piron; et, pour finir par un exemple frappant que me fournit ce même Piron, et qui prouve que ce riche terrain de l'histoire n'est fertile que sous une main bien robuste, voyez, dans son *Fernand Cortez*, cette époque si fameuse et si poétique de la conquête du Nouveau-Monde : y a-t-il trouvé ce que Voltaire a mis dans son *Alzire?*

Il résulte de cette foule d'exemples que ces trésors de l'art, en lui ménageant tant de ressources, ne le rendent pas plus facile, puisqu'ils ne sont guère accessibles que pour le talent le plus éminent. Crébillon, qui en avait beaucoup, n'a jamais su tracer qu'un seul caractère historique, Pharasmane; encore est-il calqué sur Mithridate : on sait à quel point il s'est égaré dans les rôles de Catilina et de Cicéron. Je ne connais que deux exemples d'écrivains du second ordre qui soient venus à bout d'un grand caractère, La Fosse dans *Manlius*, et La Noue dans *Mahomet II;* et ils servent encore à prouver combien est rare cette réunion des différentes qualités qui seules peuvent mettre dans toute leur valeur les richesses tragiques. Tous deux, avec assez d'esprit et de jugement pour bien dessiner un caractère, n'ont pas eu assez d'imagination poétique pour que le coloris fût digne du dessin.

Je reviens maintenant à la comédie, et j'avoue qu'en effet le nombre des grands caractères est borné, et que Molière a choisi les plus marqués et les plus féconds. Plusieurs de ceux qu'elle peut traiter rentrent les uns dans les autres, ou ne sont que des nuances du même fond. Ainsi, *l'Irrésolu, le Capricieux, l'Inquiet, l'Inconstant*, n'ont pas des différences assez prononcées pour fournir des sujets distincts. Mais trois grandes ressources restent au talent comique, l'intrigue, les mœurs et la gaieté : c'est sur-tout la gaieté

qui a distingué Regnard. Or, cette qualité si essentielle à la comédie, et qui suffit, même quand elle est seule, pour y procurer des succès, n'est pas à beaucoup près aussi rare que celles qu'exige la tragédie. C'est par la gaieté qu'a réussi la plus ancienne de nos comédies, *Patelin* : elle étincelle dans les pièces de du Fresny, qui a su y joindre une originalité piquante ; dans *Turcaret*, où elle est assaisonnée du sel de la plus piquante satire ; dans *la Métromanie*, où, graces au sujet et à la tournure d'esprit de l'auteur, elle est toute de verve et toute poétique ; elle a tenu lieu d'intrigue aux *Plaideurs* ; elle a fait le succès du *Grondeur*, et des plus jolies pièces de Dancourt, et le principal mérite de plusieurs pièces de nos jours, même de celles où elle n'est pas toujours de bon goût, comme nous le verrons dans celles de Beaumarchais. J'ai rassemblé ces exemples (et je pourrais en ajouter beaucoup d'autres) pour faire voir que, si quelques tragiques d'un ordre inférieur sont parvenus à faire pleurer, il est encore bien plus aisé et plus commun de faire rire : et si l'on m'objectait des tragédies fort médiocres que quelques larmes ont fait valoir au théâtre, je citerais Montfleury, qui est encore joué aujourd'hui, quoique sa gaieté ne soit guère qu'une bouffonnerie licencieuse ; tant le spectateur est de bonne composition dès qu'on le fait rire.

La facilité, particulière à la comédie, de faire

des pièces en quatre actes, en trois, en deux, en un seul, peut faire regarder l'intrigue comme une mine presque inépuisable. Une historiette plaisante, un conte, une aventure de société, peut très-aisément fournir une comédie très-agréable. Combien d'auteurs se sont fait quelque réputation avec ces bagatelles! Elles vont tout à l'heure passer sous nos yeux. Mettez-les toutes ensemble, joignez-y même des pièces en cinq actes, telles que *le Complaisant* ou *la Coquette corrigée*, et le tout supposera moins d'esprit et de talent qu'*Iphigénie en Tauride*, *Didon*, ou même *le Siége de Calais*.

Les mœurs sont une partie qui coûte beaucoup davantage, et qu'on a bien plus rarement mise en œuvre. Il y en a dans *les Dehors trompeurs*, dans *le Méchant*, et dans quelques pièces plus modernes; mais en général on les néglige trop, soit qu'on ne sache pas les voir avec un œil observateur, soit qu'on n'aperçoive pas tout ce qu'on en pourrait tirer. C'est aujourd'hui le champ où le vrai talent pourrait faire la meilleure et la plus belle moisson. Il faut d'abord se persuader qu'elles ne sont plus ce qu'elles étaient; et ce sont ces changements inévitables, fruits de l'esprit de société, de ses progrès et de ses abus, qui sont un des inconvénients attachés au genre, mais en même temps une ressource pour ceux qui le cultivent. L'inconvénient consiste en ce que la ressemblance perd, sinon de

son mérite, au moins de son effet, quand le modèle est changé. Beaucoup de nos comédies sont, du côté des mœurs, des portraits de nos grands-pères qu'on laisse dans l'antichambre, fussent-ils peints par Largilière ou Rigaud. Toutes ces intrigues, conduites par des valets et des soubrettes, ne ressemblent plus à rien. Elles étaient bonnes lorque les femmes, gênées par des lois plus sévères, avaient besoin de ces agents subalternes. Aujourd'hui l'on peut se passer de leurs secours: ils peuvent encore tout savoir ou deviner tout, mais on ne leur confie plus rien. Personne n'entretient confidemment son valet d'amour ou de mariage, et les femmes savent qu'il n'y a point de confidente plus dangereuse qu'une femme de chambre. Un auteur qui reviendrait à ces vieilles routines ne serait donc pas un peintre; il ne ferait que copier d'anciens tableaux. On ne retrouverait plus aujourd'hui l'original de *Turcaret:* il y en avait cent quand Le Sage fit sa pièce. C'est la gaieté des détails qui la soutient, et non plus le plaisir de retrouver ce que l'on connaît. Nos robins ne ressemblent pas plus à leurs pères que nos financiers à leurs prédécesseurs. La querelle de Vadius et de Trissotin, copiée par Molière d'après nature, ne pourrait tout au plus avoir lieu aujourd'hui que dans la littérature des cafés. Tout est changé, et tout est raffiné. C'est sans doute une des raisons qui ont tant diminué dans ce siècle la

vogue des anciennes comédies : toujours estimées, elles sont suivies beaucoup moins. Molière lui-même, que l'on sait par cœur, il est vrai, mais pas plus que Corneille et Racine, a bien moins de spectateurs : c'est que les plaisirs du cœur s'usent moins que ceux de l'esprit, et c'est encore un des grands avantages de la tragédie. Cependant Molière a un mérite particulier, indépendant de toute révolution dans les mœurs. A tout moment il peint ce qui dans l'homme ne change jamais, ce qui tient à la nature, et non pas seulement aux mœurs. S'il refaisait aujourd'hui *les Femmes savantes*, il ferait un autre tableau. Les deux auteurs ne se diraient plus de grosses injures ; mais Vadius, après s'être moqué de ceux qui lisent leurs vers, pourrait encore dire : *Voici de petits vers*. Cela est de tous les temps. Molière ne chasserait plus une servante pour n'avoir point *parlé Vaugelas ;* mais Chrysale, qui se vante toujours d'être le maître, et qui est toujours mené par sa femme, pourrait dire encore à son gendre, quand sa femme est d'accord sur le mariage de sa fille :

> Je vous l'avais bien dit que vous l'épouseriez.

Cela est de tous les temps. Molière est plein de traits pareils ; et pourtant, comme on le sait, il n'attire plus la foule, comme nos grands tragiques, parce que, toutes choses d'ailleurs égales, on aime encore mieux être ému que d'être amusé.

On a dit que, sur le retour de l'âge, il arrivait assez souvent de préférer la comédie à la tragédie. La vérité est qu'on devient seulement plus difficile sur le tragique, parce qu'on a le goût plus formé que dans la jeunesse, où toutes les émotions sont bonnes pour l'extrême besoin qu'on en a; et j'ai toujours vu qu'une bonne tragédie bien jouée produisait son effet sur les spectateurs de tout âge, et n'attirait pas moins les vieillards que les jeunes gens. Mais la comédie est plus communément bien exécutée que la tragédie; de plus, elle supporte bien mieux la médiocrité de l'exécution, et cette différence est encore à l'avantage de la tragédie. Elle prouve l'idée qu'on a de l'excellence de cet art, par le chagrin qu'on éprouve à le voir dégradé; elle prouve le plaisir qu'on s'en promet, par le regret de voir cette espérance trompée. Enfin, pour ajouter une dernière preuve de cette prééminence, j'observerai que tous nos tragiques célèbres se sont essayés avec succès dans la comédie, Corneille dans *le Menteur*, Racine dans *les Plaideurs*, Voltaire dans *Nanine;* et pas un comique n'a pu faire une tragédie passable. Regnard, Brueys, Marivaux, La Chaussée, et autres, l'ont tenté, et l'on ignore jusqu'au titre de leurs pièces. Thomas Corneille écrit très-mal la tragédie, et il a versifié assez heureusement le *Festin de Pierre.*

J'ai exposé l'inconvénient qui résultait, pour

la comédie, de la mobilité des mœurs sociales; mais on peut le compenser par l'avantage de rajeunir le portrait en suivant les variations du modèle, et de renouveler ainsi cette partie de l'art qui est sujette à vieillir. C'est l'espèce de gloire qui se présente aujourd'hui à celui qui aura le courage et la force de s'en servir : ce sont des mœurs qu'il faut peindre. La société mise sur la scène peut seule tenir lieu de ces caractères prononcés, saillants et à gros traits, que ne comportent plus guère l'élégance perfectionnée de nos usages et le ton presque uniforme de ce qu'on appelle le monde. Les vices et les ridicules raffinés, et la corruption raisonnée, et l'hypocrisie, non plus de religion, mais de morale, n'offrent pas, je l'avoue, des surfaces aussi fortement comiques que les mœurs du temps de Molière; mais ce qui ne peut plus suffire à un portrait peut se rassembler en tableau, et la comédie peut se conformer à la marche de la société. Si chaque individu ne marque pas assez, l'esprit général marque beaucoup; et ses traits, quoique dispersés sur plusieurs physionomies, peuvent faire sur la scène une peinture vivante, et c'est au vrai talent qu'il appartient de la colorier (1).

Nous avons de jeunes auteurs qui ont de la

(1) On s'apercevra aisément que tout ce morceau, hors le dernier alinéa, fut composé avant la révolution; et je n'y ai rien changé, parce qu'il demeure aussi vrai qu'auparavant.

gaieté et du naturel dans le dialogue, de la facilité et de l'élégance dans le style (1). C'est un avantage d'autant plus estimable en eux, qu'ils l'ont sauvé de la longue contagion du faux esprit, et du règne passager de la grossièreté révolutionnaire : qu'ils y joignent l'observation des mœurs, et nous aurons encore des poëtes comiques.

SECTION II.

Destouches.

Le premier que ce siècle nous présente, en suivant l'ordre des temps, c'est Destouches. La collection de ses ouvrages imprimés est nombreuse; et, heureusement pour sa réputation, la plus grande partie est dans un entier oubli. C'est un triste recueil que celui qui est composé du *Curieux impertinent*, de *l'Ingrat*, du *Philosophe amoureux*, de *l'Obstacle imprévu*, de *l'Ambitieux*, du *Médisant*, de *l'Enfant gâté*, de *l'Aimable Vieillard*, de *l'Amour usé*, de *l'Homme singulier*, de *la Force du naturel*, du *Jeune Homme à l'épreuve*, du *Trésor caché*, du *Dépôt*, du *Mari confident*, de *l'Archimenteur*, etc. A l'énumération de ces titres, on est tenté de répondre comme Chicaneau :

---

(1) MM. Collin d'Harleville, Picard, l'auteur des *Étourdis*, etc.

Si j'en connais pas un, je veux être étranglé.

Et ce qu'on peut faire de mieux, c'est de ne pas les connaître. Une insipide monotonie d'intrigues communes, froides ou forcées; des scènes de valets remplies de plaisanteries triviales; des rôles d'amoureux et d'amoureuses, débitant des fadeurs usées; de grossières imitations de Molière et de Regnard qu'on peut appeler de maladroits plagiats : tel est le fond de toutes ces pièces. Pas un caractère bien conçu, pas une situation comique; la plupart des sujets mal choisis.

L'Ingrat pouvait-il être un caractère de comédie? Peut-on rire de ce qui fait horreur? Un homme qui fait trophée du vice le plus bas et le plus odieux, qui s'en vante et en fait des leçons à son valet, pouvait-il être supporté? Si l'auteur a cru s'autoriser de *Tartufe*, qui est aussi ingrat qu'on peut l'être, c'est qu'il n'a pas vu que rien n'était plus naturellement comique que les grimaces de la fausse dévotion, et que le plaisant du masque couvrait l'odieux du visage.

Le Médisant n'est qu'une nuance du *Méchant*, et ne peut pas faire un caractère qui puisse soutenir cinq actes. Une légèreté d'esprit qui n'est qu'en paroles ne peut guère produire des situations; ce qui pourtant est le but des caractères comiques, et les met en valeur. On imagina de reprendre *le Médisant* il y a vingt ans, à la faveur des *Fausses infidélités*, qui avaient un suc-

cès très-mérité : la grande pièce ne servit qu'à faire abandonner la petite.

L'Homme singulier ne fut pas plus heureux : sa singularité se borne à s'habiller autrement que les autres, à appeler son laquais *monsieur*, et à ne pas manger à des heures réglées. Le reste de son rôle est tout en lieux communs de morale, qui sont à l'usage de tout le monde comme au sien : ce n'est pas là de la comédie.

L'Ambitieux n'en est pas une : c'est une espèce de drame héroïque dans le genre de *Don Sanche d'Aragon*, mais très-loin de cette pièce, qui, toute froide qu'elle est, a des beautés dignes de Corneille. Il y a dans celle de Destouches un rôle capable d'en faire tomber une meilleure : c'est une espèce de folle qu'il appelle *indiscrète*, et qui est d'une extravagance outrée et ridicule, aussi impossible à supporter dans la femme d'un premier ministre qu'il le serait de trouver madame d'Escarbagnas dans une femme de la cour.

La Fausse Agnès, qui n'a été jouée qu'après la mort de l'auteur, est restée au théâtre. Il faut se prêter à l'excès de crédulité du poëte campagnard, qui est la dupe d'une stupidité apparente; portée à un excès absolument invraisemblable dans une fille bien élevée et qui passe pour avoir de l'esprit. Comme il n'en manque pas lui-même, malgré sa burlesque métromanie, il est bien difficile qu'il donne si aisément dans

un piége si grossier, et qu'il imagine qu'une fille de condition, qui a dix-huit ans, *apprend à écrire depuis deux mois*: c'est une caricature; mais la dupe fait rire, et, comme je l'ai dit, on ne se rend pas difficile sur le rire.

Le Tambour nocturne et *le Dissipateur* n'ont été joués non plus que depuis la mort de Destouches. La première de ces deux pièces est une imitation d'une comédie anglaise : il y a dans l'original trois ou quatre intrigues, suivant l'usage; il n'y en a point du tout dans la copie. C'est un homme que sa femme croit mort, et qui s'amuse pendant cinq actes à lui faire peur en jouant le rôle de revenant, ou à lui donner, sous l'habit d'un devin, des conseils dont elle n'a pas besoin. Il s'agit d'éloigner un fat qu'elle-même méprise souverainement, et que le revenant finit par mettre en fuite en battant du tambour. Il n'y a là aucune espèce de nœud dramatique; mais tout a passé à la faveur d'un de ces rôles originaux, dans le grotesque, que les crayons anglais savent dessiner. Le jeu de Préville fit la fortune de M. Pincé, du vieil intendant *aux trois raisons*, et la pièce est demeurée. Telle qu'elle est, je la préfèrerais au *Dissipateur*, toutes les fois que M. Pincé sera bien joué, car du moins il amuse; mais le fond du *Dissipateur* est si essentiellement faux, que le bon sens ne peut s'empêcher de le rejeter. Quelle idée que celle d'une femme qui, pour corriger son amant

de sa prodigalité, projette de s'emparer de toute sa fortune, et en vient à bout dans un jour! Quel homme a jamais perdu, dans une partie de jeu avec sa maîtresse, *argent, billets, contrats, meubles, carrosse, hôtel*, enfin tout ce qu'il possédait? L'auteur n'avait pas osé risquer cette pièce de son vivant; et quoiqu'elle ait eu peu de succès après sa mort, cependant elle est au répertoire. Des deux scènes qui ont contribué à la faire supporter, l'une est encore un emprunt fait à Regnard: c'est la méprise de l'oncle, à qui on fait accroire, comme à celui du joueur, que son neveu est amendé, et que le bruit des convives, dans la salle voisine, est une dispute de savants, comme les imprécations du joueur sont, dans la bouche d'Hector, *des vapeurs de morale* causées par la lecture de Sénèque. L'autre appartient à Destouches, et a de l'intérêt: c'est l'offre généreuse du dernier valet qui reste au dissipateur, et qui veut partager le peu qu'il possède avec son maître que tout le monde vient d'abandonner. L'effet de ces sortes de scènes est toujours sûr; mais qu'est-ce qu'un incident isolé et qui ne produit rien pour racheter un canevas si vicieux?

Le Triple Mariage est calqué sur tout ce que l'on connaît. Parmi cette foule de petites pièces d'un acte, dont la réussite est si facile, et qui laissent d'autant plus de place à l'indulgence, qu'il y en a moins pour l'ennui, l'on en connaît peu d'aussi médiocres. Celle-ci était fondée sur

une aventure réelle. Un père, son fils et sa fille s'étaient tous trois mariés secrètement. On croirait que ces trois mariages secrets peuvent amener quelques situations : point du tout; ils n'annoncent qu'une fête et un bal, où les trois mariages se déclarent à mesure que chaque personnage se démasque.

L'Irrésolu eut très-peu de succès, et n'a pas été repris pendant la vie de l'auteur. C'est encore un de ces sujets dont le choix prouve peu de discernement, un de ces caractères dont le développement nécessite l'uniformité : dès la première scène, on l'a vu tout entier; on est sûr qu'il dira toujours oui et non. Il en est comme de *l'Esprit de Contradiction*, que du Fresny avait d'abord fait en cinq actes, puis en trois, puis en un seul. Il réussit sous cette dernière forme, parce qu'il n'en fallait pas davantage pour filer ingénieusement une petite intrigue qui a pour objet de faire dire *oui* à la personne contrariante, en lui faisant croire que tout le monde veut qu'elle dise *non*. Cette idée est agréable, et un acte suffisait pour la remplir; au lieu que la même contrariété, revenant pendant cinq actes, n'offrait que le retour d'un même effet; et c'est ce qui arrive aussi dans *l'Irrésolu*. Tout le jeu du personnage consistant à vouloir et ne vouloir pas, on sait trop que sa volonté du second acte sera tout le contraire du premier, et ainsi de suite : c'est une machine qui tourne sur elle-

même, et celle-là n'est pas la machine dramatique, qui doit toujours offrir un mouvement varié. Il y a pourtant du mérite dans cette pièce : elle n'est pas mal intriguée, et elle est assez purement écrite. Il y a de l'art à justifier l'irrésolution par les différentes manières de voir un objet sous plus ou moins de rapports, selon qu'on a plus ou moins de lumières. Les scènes de l'irrésolu avec les deux femmes entre lesquelles il hésite sont assez bien dialoguées ; et il finit la pièce par un vers singulièrement heureux lorsqu'il dit, après s'être enfin déterminé pour Julie :

J'aurais mieux fait, je crois, d'épouser Célimène.

Je suis persuadé que cette comédie, si l'auteur l'eût mise en un acte, aurait eu le même succès que *l'Esprit de Contradiction* : telle qu'elle est, on la joue rarement.

Si Destouches n'eût fait que les ouvrages dont je viens de parler, il serait au-dessous de Dancourt, car il n'y en a pas un qui vaille *les Bourgeoises de qualité ;* mais il a fait *le Philosophe marié* et *le Glorieux ;* et en vérité quand on a lu tout le reste, on est étonné qu'il les ait faits. Ce n'est pas le seul exemple de cette prodigieuse disproportion : nous l'avons vue dans l'auteur de *Rhadamiste ;* nous la verrons dans celui de *la Métromanie*. Le talent est souvent une sorte de mystère pour les connaisseurs, comme l'intelligence humaine pour les philosophes. Ceux-ci ont

peine à concevoir des traits de lumière qui brillent quelquefois dans l'homme le plus borné; ceux-là ne peuvent pas expliquer davantage comment un talent très-faible dans une foule de productions peut avoir un ou deux moments si heureux, qu'il rassemble dans un seul ouvrage tout ce qui lui avait manqué dans les autres.

Il y a dans *le Philosophe marié* de la conduite et de l'intérêt, des situations et des contrastes. Le mystère qu'Ariste veut garder sur son mariage, qu'il a conclu sans le consentement d'un oncle dont il est l'héritier, est suffisamment justifié par la crainte de perdre cette succession, et de nuire à la fortune de sa femme et de ses enfants, si cet oncle, qui a des vues d'établissement pour lui, vient à savoir qu'il s'est secrètement engagé. Mais c'est un défaut réel, dans le caractère d'un homme donné pour philosophe, de montrer tant de confusion d'être marié, pour s'être permis auparavant de plaisanter sur le mariage et de se moquer de ceux qui avaient pris ce parti. C'est mettre beaucoup trop d'importance à ce qui en a fort peu, et rougir beaucoup trop de l'espèce d'inconséquence la plus excusable de toutes. Cette petitesse déplaît dans un homme d'ailleurs fort sensé, et nuit un peu au plaisir que fait en général cet ouvrage très-estimable. La douceur, la sensibilité, la modestie, qui font le caractère de Mélite, méritent la tendresse qu'Ariste a pour elle, et ont l'avantage assez rare de rendre

l'amour conjugal intéressant. Le parti que prend enfin Ariste de déclarer et de soutenir hautement son mariage, au risque d'être déshérité par son oncle, qui parle de le faire casser, redouble cet intérêt; et le dénoûment est fort bien amené par la méprise très-plaisante et très-naturelle de cet oncle, qui prend pour Mélite sa sœur Céliante, et qui ne conçoit pas qu'on lui ait vanté la douceur et les graces d'une femme qui le traite avec la brusquerie la plus aigre. Cet emportement, de plus, n'a rien de déplaisant ni de déplacé, parce que Céliante, qui est naturellement très-vive, ne peut entendre de sang-froid qu'on menace de casser le mariage de sa sœur : ce sentiment honnête justifie tout, et les bienséances sont gardées. D'un autre côté, la modestie soumise et résignée de Mélite n'en a que plus de pouvoir sur le cœur de cet oncle, qui se croyait bravé et insulté, et qui ne voit que de la soumission et de la douceur. Tout le cinquième acte est bien conçu, et remplit toutes les conditions dramatiques, qui conduisent le progrès de l'intrigue de manière que la fin enchérisse sur tout ce qui a précédé. Il faut aussi louer l'auteur du choix de l'épisode qu'il a su lier à son action : les caprices de Céliante, et son humeur fantasque, mais amusante, étaient nécessaires pour égayer et varier le sujet que la philosophie d'Ariste, et la situation contrainte de Mélite, auraient pu sans cela faire paraître d'un sérieux trop uniforme. C'est par la même raison

qu'il y a joint le rôle du marquis du Lauret, qui a pénétré le secret d'Ariste, et se divertit à lui donner de la jalousie en paraissant amoureux de sa femme. Ce rôle, celui de la suivante Finette, qui profite de ses avantages sur un maître dont elle a le secret, et les scènes de querelle et de picoterie entre Céliante et Damon son amant, répandent dans cet ouvrage l'enjouement essentiel à la comédie. Le dialogue en est agréable et le style pur, quoiqu'on désirât d'en retrancher quelques plaisanteries un peu froides, et même assez peu décentes. Damon, par exemple, en querellant avec Céliante, lui dit :

Quoique vous m'appeliez pour vous faire raison,
Je vous laisse le choix du temps, du lieu, des armes;
Mais, comme vous pourriez m'éblouir par vos charmes,
Pour rendre tout égal, ne conviendrez-vous pas
De choisir une nuit pour vider nos débats?
Vous riez!

CÉLIANTE.

Oui, je ris, quoique fort en colère.
Cette saillie est bonne, et ne peut me déplaire.

Apparemment Céliante n'est pas difficile en *saillies :* celle-là me paraît beaucoup trop apprêtée, et de plus faite pour plaire à Finette plutôt qu'à Céliante. Mais ces taches sont rares dans *le Philosophe marié*, qui en général est écrit de bon goût.

Cet ouvrage, qui eut un grand succès, faisait

déjà beaucoup d'honneur à Destouches; mais il se surpassa lui-même dans *le Glorieux*. Ce n'est pas que l'on n'ait beaucoup critiqué le rôle principal; mais j'avoue qu'en le relisant ces critiques m'ont peu frappé, et que je n'ai trouvé à reprendre que quelques détails qui manquent de convenance. Il est bien sûr que le comte de Tuffière, qui, malgré sa hauteur, se pique d'une extrême politesse, ne doit pas dire devant son futur beau-père qui lui rend visite, et à qui un valet veut donner une chaise :

.... Non, offrez ce fauteuil :
Il ne le prendra pas...

C'est une grossièreté dont l'homme le plus vain n'est pas capable, dès qu'on lui suppose l'usage du monde. Je conviens aussi qu'on peut désapprouver en lui le refus de rendre une visite à la mère d'Isabelle qu'il veut épouser. C'est trop blesser les usages reçus, et je ne pense pas que le grand seigneur le plus fier se crût dispensé de cette démarche, qui est de nécessité envers une mère dont on recherche la fille. Il est vrai que ce refus produit, entre le glorieux et Lisimon, une scène d'humeur qui est comique.

.... Suivi de ma famille,
Dois-je venir ici vous présenter ma fille,
Vous priant à genoux de vouloir l'accepter?
Si tu te l'es promis, tu n'as qu'à décompter :
Ma fille vaut bien peu, si l'on ne la demande.

Je te baise les mains, et je me recommande
A ta grandeur. Adieu.

Mais les boutades plaisantes de Lisimon ne réparent pas cette disconvenance marquée dans le rôle du glorieux, qui d'ailleurs, à ces deux fautes près, ne mérite que des éloges. Je présume que ce sont ces fautes, et la mauvaise honte poussée trop loin dans *le Philosophe marié*, qui ont fait dire à Voltaire que le comique de Destouches était *un peu forcé*. Tout le reste de l'ouvrage me paraît d'un comique parfaitement bien entendu. Rien de plus heureux que d'opposer au comte de Tuffière, qui porte si haut les prérogatives de sa naissance, et qui est si délicat sur le ton et les manières, un épais financier, bon homme au fond, mais persuadé que ses richesses le mettent au niveau de tout le monde, et accoutumé, par défaut d'éducation, à une familiarité qui va jusqu'à tutoyer tous ceux qui ont affaire à lui. Quoique ce contraste semble se présenter de soi-même, il n'en est pas moins plaisant, sur-tout par les efforts momentanés que fait Lisimon pour être un peu plus poli avec le comte, efforts qui n'aboutissent qu'à le faire retomber un moment après dans ses vieilles habitudes. On rit de bon cœur de voir à quel point il déconcerte la morgue et la gravité du comte; et quand il l'entraîne par le bras en criant,

Laisse en entrant chez nous ta grandeur à la porte,

on dit comme Pasquin :

Voilà mon glorieux bien tombé!...

L'auteur a employé toute l'adresse convenable à motiver, d'un côté, la complaisance forcée de Tuffière, qui est au supplice, mais qui a besoin d'un riche mariage, et de l'autre, la patience de Lisimon, qui ne laisse pas d'être excédé quelquefois des hauteurs du comte, mais qui veut absolument que sa fille soit comtesse, et qui, de plus, accoutumé à être maître chez lui, tient d'autant plus à ce mariage, que sa femme s'est déclarée pour un autre gendre. Ainsi la pièce, dont le fond est très-moral, fait voir, dans le financier, comme dans le grand seigneur, les prétentions de la vanité punies par les sacrifices qu'elles coûtent. Le plan est arrangé de manière à mettre sans cesse l'orgueil en souffrance, et toujours par des moyens aussi naturels que les effets sont comiques. Le glorieux veut imposer à tout le monde, et tout le monde le met à la gêne ou se moque de lui. Il n'y a pas jusqu'à l'homme *aux revérences*, le doucereux Philinte, qui le raille très-finement à l'instant même où le comte croit lui faire la loi. La suivante, Lisette, se trouve autorisée par sa maîtresse à faire la leçon au présomptueux Tuffière, qui est forcé de la recevoir. Mais ce qu'il y a de mieux conçu, c'est de lui avoir donné un père dont la pauvreté désole son faste : et de là cette scène excellente

où il est obligé de faire passer ce vieillard pour son intendant; de là le coup de théâtre, vraiment comique, produit par un seul mot dans la scène de la reconnaissance : *Sa sœur femme de chambre!* C'est encore une idée qui va au but de la pièce, que le père du glorieux ait été ruiné par l'orgueil de sa mère; et ce qu'on ne saurait trop louer, c'est de n'avoir jamais rendu ni vil ni odieux le principal personnage, qui doit être, au dénoûment, heureux et corrigé. Il a beau rougir de l'indigence de son père, la nature l'emporte quand elle réclame ses droits, et il tombe à ses genoux devant une foule de témoins. Il s'excuse même, au quatrième acte, d'une manière assez plausible, de vouloir cacher l'état malheureux de son père à un opulent financier qui pourrait mépriser la pauvreté. Il conjure ce père de ne pas les exposer tous deux à cette humiliation; et c'est là que se trouvent ces deux vers admirables,

J'entends : la vanité me déclare à genoux
Qu'un père infortuné n'est pas digne de vous;

vers qui ont une sorte de beauté bien rare et presque unique dans la comédie, le sublime de l'expression; car on peut qualifier ainsi *la vanité* qui parle *à genoux*.

Au mérite des caractères et des situations, *le Glorieux* joint celui d'un intérêt peu commun dans ce genre de drame, et qui n'est point trop romanesque. Il se fait sentir sur-tout daus le dé-

noûment, où l'on est bien aise que le père soit rentré dans ses biens, et l'apprenne à son fils lorsque la nature a vaincu son orgueil, et à sa fille, dont une conduite honnête, sage et courageuse a fait désirer l'union avec le jeune Valère, le fils de Lisimon, dont l'amour n'a eu que des vues légitimes. Les rôles accessoires n'ont pas été négligés : il y a du comique dans celui de La Fleur, qui ne peut souffrir d'avoir un maître à qui ses valets n'oseraient parler,

....J'aimerais mieux deux mots que deux pistoles;

dans celui de Pasquin, le valet de chambre, qui copie sans y penser les grands airs de son maître, mais qui ensuite a le bon sens de n'en donner d'autre raison, *sinon qu'il est un sot.* Enfin, l'élégance de la versification, et un dialogue semé de traits heureux et de vers qu'on a retenus, achèvent de mettre cette comédie au rang des premières de ce siècle. Quelques personnes préfèrent *la Métromanie : le Glorieux* a toujours été plus suivi; et, sans prétendre décider le goût des autres sur deux pièces si différentes, j'avouerai que le mien incline pour le chef-d'œuvre de Destouches.

SECTION III.

Piron et Gresset.

Avant de parler de celui de Piron, ou plutôt du seul bon ouvrage qui nous reste de lui, il faut

dire un mot de ses autres compositions dans le même genre. Ce n'est pas qu'elles en vaillent la peine; mais comme il ne manque pas de gens qui louent dans tel auteur tout ce qu'il y a de plus mauvais, par la même raison qu'il décrient dans tel autre ce qu'il y a de meilleur, il ne faut pas garder un silence qu'ils auraient soin d'interpréter à leur façon. *L'Amant mystérieux* fut joué avec *les Courses de Tempé:* l'un tomba, l'autre eut quelque succès, apparemment parce que l'on fut plus indulgent pour la pastorale que pour la comédie. Le temps leur a fait une égale justice : toutes deux sont entièrement oubliées. L'auteur a le courage d'avouer, dans une préface, que *l'Amant mystérieux* méritait son sort : ce qui eût été encore plus louable, c'était de ne pas l'imprimer; mais enfin, puisqu'il l'a condamné lui-même, c'est une raison pour n'en rien dire. Quant aux *Courses de Tempé*, rien au monde n'était plus opposé au talent de Piron que ce genre de drame, qui demande de la grace et de la douceur, et forme un contraste achevé avec la dure sécheresse de son style. Le peu d'intrigue qu'il y a dans la pièce est aussi entortillé que le dialogue. Il s'agit de gagner une femme à la course, et il se trouve que celui qui est vainqueur n'a voulu l'être que pour céder sa conquête à un autre, le tout sans aucune nécessité, et pour mettre gratuitement en peine, jusqu'au moment de la victoire, son ami et la maîtresse

de son ami, qui avaient cent autres moyens d'être heureux. La pièce est très-mal imaginée et très-mal écrite. Quant à la manière dont Piron fait parler ses bergers, il suffit d'écouter ces vers :

On sait de votre sœur l'inquiétude extrême;
Elle fait du reproche un usage *fréquent*.
Mais d'une bouche qu'on aime
Le reproche est-il *choquant*?
De l'amitié véritable
C'est le signe *convaincant*;
C'est le langage *éloquent*
Du sentiment respectable.
Plus il est, par *conséquent*,
Continuel et *piquant*,
Plus l'amant est redevable.

Cette gravité si déplacée d'expressions morales, ce choix bizarre de rimes si pesamment redoublées, ces aigres consonnances et ces tournures laborieuses, voilà ce que Piron sait tirer de la flûte pastorale.

On ne connaît guère, de ses *Fils ingrats*, que le titre : ils n'ont jamais été repris, quoiqu'ils aient eu, comme tant d'autres pièces qui ne valent pas mieux, l'honneur d'une réussite éphémère. Le sujet est aussi mal choisi que celui de l'*Ingrat*, de Destouches; il roule de même sur un fond trop odieux; mais il est bien plus mal conduit. L'intrigue des cinq actes consiste à retirer des mains de trois fils avides les biens dont leur père s'était dépouillé en leur faveur; et toute

cette intrigue, qui ne tend qu'à leur faire croire qu'il a encore d'autres biens à partager, est menée par un paysan. Chacun d'eux, dans l'espérance d'avoir la plus grande part au nouveau partage, s'empresse d'offrir au père une partie de ce qu'il leur avait abandonné, et il recouvre ainsi la moitié de sa fortune. L'auteur n'a pas même fait usage du contraste heureux qui se présentait de lui-même, et qui pouvait jeter quelque intérêt dans la pièce ; il n'a pas songé à opposer la reconnaissance de l'un des trois fils à l'ingratitude des deux autres : tous trois sont grossièrement vils et sottement crédules. La diction est encore plus martelée que celle des *Courses de Tempé;* et quand elle cesse d'être froide, et veut devenir comique, elle est du plus mauvais goût. On en peut juger par ce morceau du rôle d'un valet :

En passant comme un Basque auprès de la maison,
De cent ragoûts exquis la douce *exhalaison*
M'est par un soupirail *venu* (1) *rompre en visière :*
Mon ame en a passé dans mon nez tout entière,
Et, piquant l'appétit dont le ciel m'a doué,
Sur la place à l'instant l'odorat m'a *cloué*.
Excusez un moment ma friandise émue
Des charmes d'une odeur chez vous si peu connue, etc.

C'est réunir le burlesque et le baroque. Il y a

---

(1) Faute de langue : il faut *venue*.

pourtant quatre vers bien faits dans le rôle du père :

Devais-je, à votre avis, thésaurisant sans cesse,
Imiter ces vieillards, tyrans de la jeunesse,
Qui la faisant languir, sans être plus heureux,
La privent des plaisirs qui sont perdus pour eux?

Mais c'est tout ce qu'il y a de bon dans la pièce.

C'est pourtant cet homme qui a fait *la Métromanie*. On demande tous les jours comment s'est opérée cette espèce de transformation : serait-ce que Piron, étant lui-même un vrai métromane, un homme entièrement absorbé dans le métier de versificateur, est enfin devenu poëte quand il a eu pour sujet sa passion favorite? Il est sûr que dans toute la pièce il n'est pas question d'autre chose. Damis est un jeune métromane avec du talent; Francaleu, un vieux métromane avec des ridicules; Baliveau n'est occupé qu'à fronder la passion de la poésie, et Damis et Francaleu la défendent; Dorante n'a plu à sa maîtresse qu'à l'aide des vers que lui a fournis Damis : la première représentation d'une pièce nouvelle, et des vers envoyés au *Mercure*, font les principaux ressorts de l'intrigue. Il s'ensuit que l'auteur, occupé ici des idées qui lui étaient les plus familières, a pu avoir plus d'esprit dans ce sujet que dans tout autre; mais cela même n'explique pas comment, tous ses autres ouvrages étant si mal écrits, celui-là seul l'est supérieurement. Ainsi,

sans chercher ni comment ni pourquoi, contentons-nous de reconnaître que *la Métromanie* est un chef-d'œuvre d'intrigue, de style, de verve comique et de gaieté. Hors les deux rôles d'amants, qui sont peu de chose, tous les autres sont parfaitement traités. L'enthousiasme du métromane pour son art, et son insouciance sur tout le reste; la folie de rimer, si amusante dans Francaleu, et mêlée de tant de bonhomie; la mauvaise humeur du vieux capitoul, si naturelle, si plaisante, et même soutenue d'un grand fond de raison; la malice de la soubrette, et les boutades du valet de Damis, qui enrage des folies de son maître, mais qui lui est attaché; tout cela est excellent. Et les situations! comme elles naissent les unes des autres! comme elles sont originales! quelle progression et quelle variété d'effets! comme tous les incidents sont choisis et ménagés! comme toutes les surprises sont théâtrales et bien préparées! combien d'idées heureuses! combien d'art dans la conduite! Cet oncle qui sollicite un ordre pour faire enfermer son neveu, et qui se trouve répétant un rôle avec lui; ce Francaleu qui s'adresse au métromane pour obtenir la lettre de cachet que l'on demande contre lui; et, ce qui est au-dessus de tout le reste, un dialogue qui met en valeur tout ce que l'art a combiné; une verve intarissable; une poésie qui prend tous les tons, et qui les prend à propos; une gaieté comique qui étincelle en saillies continuelles; une

foule de traits charmants, qu'on est dispensé de rappeler, parce que tout le monde les a retenus; une foule de vers où chaque mot a son prix! Je ne connais point d'ouvrage où il y ait plus de cet esprit qui est celui du sujet, où il soit plus saillant sans être jamais cherché, où il soit plus prodigué sans luxe et sans profusion.

Quelle objection peut-on faire contre tant de mérites réunis? Il y en a d'abord une, qui ne les affaiblit pas en eux-mêmes, puisqu'ils sont au plus haut degré où ils puissent être, mais qui restreint l'admiration qu'on leur doit, et laisse place à la concurrence. C'est la nature du sujet, renfermé tout entier, soit pour les caractères, soit pour les situations, soit pour les détails, dans un travers d'esprit qui est particulier à une classe peu nombreuse, et qui influe peu sur la société : ce travers, c'est la manie de versifier. La comédie étant un tableau moral, plus elle généralise ses modèles de manière à procurer l'instruction du plus grand nombre, plus elle a le mérite de s'approcher de son principal objet, et celui-là manque à *la Métromanie*. C'est une aventure plaisante très-ingénieusement dialoguée, mais qui ne peut guère que faire rire, car elle ne tend pas même à corriger le travers qu'elle représente; au contraire, elle est bien plus propre à faire des métromanes qu'à en diminuer le nombre. Otez à Damis l'excès d'enthousiasme qui tient à la jeunesse et qui doit passer avec elle,

c'est d'ailleurs un personnage dont quiconque a le goût de la poésie sera flatté d'être la copie, et se croira même autorisé à suivre l'exemple. Il a une supériorité évidente sur tout ce qui l'entoure; il s'exprime avec grace, pense avec noblesse, agit avec courage et générosité; au dénoûment, l'admiration et la reconnaissance mettent tout le monde à ses pieds. Qui ne voudrait pas lui ressembler? Il est brouillé avec son oncle, mais on voit que son talent et son caractère lui feront par-tout des amis; il refuse un mariage avantageux, mais il n'était pas amoureux, et ne désire pas la fortune; et de là naît un autre inconvénient qui se fait sentir sur-tout au théâtre, le défaut d'intérêt. Dans quelque genre de drame que ce soit, il en faut à un certain degré: le cœur ne demande pas à être vivement ému dans une comédie; mais pourtant il veut y être pour quelque chose, s'attacher à quelque objet, et remporter quelque satisfaction; en un mot, dès que vous rassemblez les hommes au théâtre, le cœur ne doit pas y être entièrement oisif. Or, le caractère tout à la fois comique et brillant que Piron a donné à son métromane lui a prescrit un plan qui exclut tout intérêt. Il est très-plaisant de l'avoir fait amoureux de mademoiselle Mériadec, qui n'est autre que le rimeur Françaleu; il est très-noble de l'avoir peint absolument désintéressé, et capable de procurer à son ami une héritière de cent mille écus qu'il pouvait

prendre pour lui. Mais qu'arrive-t-il? C'est que cet intérêt dont je viens de parler, et qui est nécessaire à toute espèce de drame, ne pouvant pas se porter sur lui, ne peut plus se placer que sur Dorante; et malheureusement celui-ci est tellement inférieur à Damis de tout point, il mérite si peu de tenir son bonheur de la main d'un ami qui a tant de droit de se plaindre de lui, que tous les spectateurs désirent au fond de l'ame que le métromane l'eût emporté sur lui, et ne fût pas obligé de dire en finissant la pièce :

Muses, tenez-moi lieu de fortune et d'amour.

La dernière impression est très-essentielle au théâtre, et celle-là n'est pas avantageuse à l'ouvrage, et fait trop sentir le vide d'intérêt que jusqu'à ce moment la gaieté comique a suppléé. Voilà, ce me semble, les raisons qui font que *la Métromanie* ne produit pas un effet dramatique proportionné à l'idée qu'elle laisse de son mérite, et au plaisir qu'elle fait à la lecture. Elle amuse, elle plaît à l'esprit, l'oreille en retient les vers; mais elle ne rappelle pas au théâtre autant que le *Glorieux*. Il y a dans l'ouvrage de Destouches moins de verve, moins de saillies, moins de gaieté que dans celui de Piron; mais pourtant il y a de tout cela dans un degré suffisant, et il s'y joint un comique plus moral, plus profond, plus étendu, et sur-tout un bien plus grand intérêt; et ce sera toujours un avantage précieux

que de joindre l'intérêt aux effets comiques : Molière n'y est parvenu que dans ses chefs-d'œuvre.

C'est là sur-tout ce qui manque au *Méchant* de Gresset. L'intrigue en est froide, et copiée à peu près du *Flatteur* de Rousseau. Le méchant, comme le flatteur, veut rompre le mariage d'un de ses amis pour se substituer à sa place; le flatteur, parce que ce mariage peut lui faire une fortune dont il a besoin; le méchant, pour avoir le plaisir de brouiller; et dans les deux comédies c'est un valet gagné par une soubrette, qui démasque le traître, et fournit contre lui les pièces de conviction. Mais celle de Gresset est mieux conduite que celle de Rousseau : dans celle-ci, le jeu des ressorts est un peu forcé; il est, dans l'autre, plus aisé et plus naturel. *Le Flatteur* est presque entièrement dénué de comique, si ce n'est dans quelques endroits de la scène du dédit, dont le fond est d'ailleurs peu vraisemblable. Il y en a davantage dans *le Méchant*, particulièrement dans la scène où Valère joue la fatuité et l'impertinence pour dégoûter de lui le bon homme Géronte : cette scène est excellente, mais c'est aussi la seule qui soit vraiment en situation. Il s'offrait là un fonds d'intérêt dont il est bien surprenant que le poëte n'ait tiré aucun parti, puisqu'il paraît l'avoir aperçu. Valère, gâté par le séjour de la capitale, et encore plus par les leçons de Cléon qui est son oracle et son modèle, cherche à faire échouer son mariage avec la jeune

Chloé, qui a été élevée avec lui en province, et qui a eu ses premières inclinations. Il y a six ans qu'il ne l'a vue, et quelques intrigues qu'il a eues à Paris, et qu'à son âge on prend si volontiers pour des bonnes fortunes, lui font regarder avec dégoût un mariage que ses parents désirent, et qui peut faire son bonheur. Mais à peine a-t-il donné la ridicule scène projetée entre lui et Cléon pour rebuter Géronte, qu'il revoit Chloé, et la revoit charmante. Il s'écrie :

Ah! qu'un premier amour a d'empire sur nous!
J'allais braver Chloé par mon étourderie.
La braver! J'aurais fait le malheur de ma vie :
Ses regards ont changé mon ame en un moment;
Je n'ai pu lui parler qu'avec saisissement.
Que j'étais pénétré! Que je la trouve belle!
Que cet air de douceur et noble et naturelle
A bien renouvelé cet instinct enchanteur,
Ce sentiment si pur, le premier de mon cœur!

Non-seulement ce retour est dans la nature, mais il fait voir dans Valère un fonds de sensibilité et d'honnêteté que de faux airs et de mauvais exemples n'ont pu détruire; c'était un germe d'intérêt: l'auteur le fait avorter sur-le-champ. Le rôle de Chloé est nul : pas une scène entre elle et son amant, dont la faute et le repentir pouvaient en amener de charmantes. Gresset, au lieu de mener de front l'amour de Chloé et de Valère, et les incidents qu'il devait produire par les artifices de Cléon, a tout sacrifié au rôle du méchant, qui

est en effet très-bien vu et très-bien développé; mais il a étouffé l'intérêt qu'il pouvait faire naître. On apprend par quelques vers le raccommodement de Valère et de Chloé : il semble qu'il n'ait eu qu'à se présenter pour disposer du cœur de cette jeune personne, qui pourtant doit avoir assez de cette fierté qui sied à son sexe, pour être très-blessée de la conduite injurieuse que Valère a tenue d'abord. Le retour de l'amant devait être prompt; mais celui de sa maîtresse devait être plus acheté; et il n'est pas adroit de mettre derrière la scène ces sortes de situations, dont l'effet est toujours sûr, pour peu qu'on sache les traiter. Molière pensait bien différemment, lui qui a employé cinq fois dans son théâtre les scènes de réconciliation. Ce n'est pas là qu'il faut craindre les ressemblances : c'est un moyen qui appartient à tout le monde, parce qu'il est si fécond, qu'il y a cent manières d'en varier l'emploi; et, en particulier, la situation respective de Valère et de Chloé ne ressemblait à aucune autre; elle était susceptible des plus heureux développements. Enfin Gresset est bien moins excusable que Piron; car il est fort douteux que le plan de *la Métromanie* comportât plus d'intérêt, et peut-être à l'examen trouverait-on que l'auteur a été obligé de faire le sacrifice de cette partie à l'ensemble et à la supériorité de toutes les autres; Gresset, au contraire, a négligé ou repoussé ce que son plan lui offrait. Ce qui distingue son ouvrage, ce

qui le fera vivre, c'est la perfection du style : de celui de *la Métromanie* au sien, il y a cette différence, que l'un appartient plus particulièrement au sujet, et que l'autre est le meilleur modèle de la manière dont il faut écrire la comédie dans un siècle où le grand usage de la société a épuré le langage de ce qu'on appelle la bonne compagnie, et même de tout ce qui n'est pas peuple. L'esprit poétique domine plus dans *la Métromanie*, et le ton du monde dans *le Méchant*. Une aisance gracieuse, une précision élégante, des aperçus rapides, devenus plus faciles depuis que l'esprit de chacun peut sans peine s'augmenter de celui de tous ; beaucoup d'idées légèrement effleurées, parce qu'il n'est pas de bon air de rien approfondir ; des traits au lieu de raisons, des riens tournés d'une façon piquante : tel est en général le caractère de la conversation ; tel est le tour d'esprit dont on prend l'habitude dans des cercles nombreux où l'on se rassemble sans se choisir, et où l'on parle de tout sans s'intéresser à rien. C'est ce ton-là que Gresset a parfaitement saisi dans le rôle du méchant, qui est plus homme du monde que tous les autres personnages de la pièce. Comme il a de l'esprit, sa conversation est le modèle de ce persiflage qui commençait alors à être de mode, et qui a pris depuis toutes les formes suivant la portée de ceux qui l'affectaient : il consiste principalement à traiter avec légèreté les choses sérieuses. En voici

un exemple dans la réponse de Cléon, lorsque Ariste lui a dit :

Tout serait expliqué, si l'on cessait de nuire,
Si la méchanceté ne cherchait à détruire...

Un honnête homme se fâcherait, et demanderait l'explication d'une pareille phrase; mais que dit Cléon?

Oh! bon, quelle folie! Êtes-vous de ces gens
Soupçonneux, ombrageux? Croyez-vous aux méchants,
Et réalisez-vous cet être imaginaire,
Ce petit préjugé qui ne va qu'au vulgaire?
Pour moi, je n'y crois pas: soit dit sans intérêt,
Tout le monde est méchant, et personne ne l'est.
On reçoit et l'on rend; on est à peu près quitte.
Parlez-vous des propos? Comme il n'est ni mérite,
Ni goût, ni jugement, qui ne soit contredit,
Que rien n'est vrai sur rien, qu'importe ce qu'on dit?
Tel sera mon héros, et tel sera le vôtre.
L'aigle d'une maison n'est qu'un sot dans une autre :
Je dis ici qu'Éraste est un mauvais plaisant;
Eh bien! on dit ailleurs qu'Éraste est amusant.
Si vous parlez des faits et des tracasseries,
Je n'y vois dans le fond que des plaisanteries;
Et si vous attachez du crime à tout cela,
Beaucoup d'honnêtes gens sont de ces fripons-là.
L'agrément couvre tout, il rend tout légitime.
Aujourd'hui dans le monde on ne connaît qu'un crime;
C'est l'ennui : pour le fuir, tous les moyens sont bons.
Il gagnerait bientôt les meilleures maisons,
Si l'on s'aimait si fort : l'amusement circule

Par les préventions, les torts, le ridicule.
Au reste, chacun parle et fait comme il l'entend;
Tout est mal, tout est bien, tout le monde est content.

Non-seulement ces vers sont de la tournure la plus facile et la plus agréable, mais c'est là ce que j'appelle, dans une comédie, des peintures de mœurs. On s'aperçoit bien, il est vrai, que le méchant charge un peu le tableau pour plaider sa cause, et généralise le plus qu'il peut, sans se confondre dans la foule; mais on sent en même temps qu'il y a un fond de vérité dans ce qu'il dit; que ce grand air d'insouciance sur tout, dernier terme de l'esprit de société qui accoutume à tout, tient nécessairement à une extrême immoralité, dont les causes ne seraient pas difficiles à trouver dans ce même esprit de société, qui, à force de perfectionner les formes, a corrompu les choses, et, en devenant la première des lois, a trop affaibli toutes les autres. Ce mot si remarquable, *rien n'est vrai sur rien*, est d'une grande et funeste étendue; il a tout détérioré depuis la morale jusqu'aux arts. C'est le refrain des fripons et des esprits faux, et il faut bien qu'ils y trouvent leur compte : avec ce mot les uns s'excusent de tout, les autres se dispensent de raisonner sur rien.

Le rôle du méchant est encore un exemple de ces nuances mobiles et passagères que peut saisir successivement le pinceau des poëtes comiques. Le ton que Gresset lui donne est celui qu'avaient

mis à la mode, depuis l'époque de la régence, des sociétés d'un haut rang, des femmes malheureusement trop célèbres, des hommes qui devaient leurs succès à leurs vices, et qui, faisant profession d'une perversité hardie, regardaient la probité et la vertu comme une chimère ou un ridicule. Le charlatanisme *philosophique* aurait fourni depuis d'autres nuances au rôle du méchant : il faudrait qu'en agissant comme celui de Gresset il s'exprimât tout autrement; que les mots d'*honnêteté* et de *sensibilité*, et la jactance des grands sentiments (1), fussent à tout moment dans sa bouche, comme ils reviennent sans cesse dans celle des fripons de nos jours, et à chaque phrase des libelles de toute espèce, devenus les armes les plus familières de l'impudence et de la lâcheté. Il est de règle aujourd'hui, toutes les fois qu'on veut dire du mal ou en faire, de commencer par dire beaucoup de bien de soi; et cela ne laisse pas de réussir auprès du plus grand nombre, qui semble croire qu'on ne peut pas faire des phrases sur la vertu sans en avoir.

Gresset n'a pas moins bien imité le frivole babil de la médisance étourdie, le jargon plaisamment sérieux de la fatuité, et tout ce que la corruption a mis au rang des bons principes et des beaux airs :

---

(1) On s'apercevra aisément que tout cet article était écrit avant 1789.

J'avais tout arrangé pour qu'il eût Cidalise;
Elle a pour la plupart formé nos jeunes gens;
J'ai demandé pour lui quelques mois de son temps, etc.

. . . .

Ayez-la; c'est d'abord ce que vous lui devez;
Et vous l'estimerez après, si vous pouvez.
Du reste, affichez tout. Quelle erreur est la vôtre!
Ce n'est qu'en se vantant de l'une qu'on a l'autre.

Et une foule d'autres endroits semblables. C'est là proprement le vers de la comédie de mœurs, et personne dans ce siècle ne l'a mieux attrapé que Gresset.

Il était tout simple d'opposer au code de la méchanceté le langage du bon sens et la morale d'un bon cœur; mais ce contraste, supérieurement exécuté dans le rôle d'Ariste, distingue la comédie du *Méchant*. Ce rôle est le modèle de ceux où il faut soutenir le ton sérieux et moral qui est entre deux excès, la froideur et la déclamation. C'est là d'ordinaire le double inconvénient de ces personnages que dans la comédie on appelle des *raisonneurs*. Depuis le Cléante du *Tartufe*, qui a si bien différencié la véritable et la fausse dévotion, l'Ariste du *Méchant* est celui qui a le mieux fait parler la raison. Le style de la pièce dans cette partie n'est ni moins piquant ni moins parfait que dans les autres, et peut-être était encore plus difficile; car, dans un ouvrage où il ne faut jamais perdre de vue l'agrément, rien n'est si voisin de l'ennui que de

prêcher la raison. Mais Gresset a su tour à tour l'assaisonner ou l'animer, la rendre agréable ou intéressante, au point que rien ne contribua plus à son succès que le rôle d'Ariste, sur-tout dans la grande scène du quatrième acte entre Valère et lui. L'avantage qu'il a sur un jeune homme qui ne fait que répéter les leçons de son maître Cléon, n'était pas ce qu'il y avait de plus malaisé dans ce rôle; mais devant Cléon lui-même, qui est tout brillant d'esprit, il fallait plus d'art pour maintenir Ariste dans la supériorité qui convient à la bonne cause, sans subordonner le personnage principal. C'est une loi bien remarquable dans le genre dramatique, que cette nécessité si essentielle de ne jamais abaisser le premier personnage, celui sur qui l'auteur appelle principalement l'attention. Quoi qu'il puisse avoir de vicieux, il ne doit jamais descendre du rang où l'ont placé les convenances théâtrales. Il peut, il doit être confondu dans ses projets, puni par ses propres fautes; mais en général il doit être tel qu'il n'y ait en lui de méprisable que le vice dont la censure est l'objet de la pièce. Cette théorie est très-déliée, et demande quelque explication, parce que, si elle n'est pas bien entendue, elle semble au premier coup d'œil contraire à la moralité, reconnue pour une des premières lois dramatiques, et c'est la méprise où sont tombés les détracteurs outrés du théâtre. Pourquoi, ont-ils dit, faire admirer la présence

d'esprit d'un scélérat comme Tartufe? Pourquoi rendre la méchanceté de Cléon si séduisante à force d'esprit? Pour mieux remplir l'objet que l'art se propose. En effet, il ne serait pas bien merveilleux que l'on détestât le crime sans talent, ou que l'on méprisât le vice sans esprit; mais donner à l'un et à l'autre tout ce qu'il y a de plus capable d'éblouir, et pourtant amener le spectateur en dernier résultat à les condamner et à les flétrir, voilà ce qui est digne du plus beau de tous les arts. Si Tartufe était un maladroit sur la scène, l'hypocrite du parterre serait rassuré, et dirait : J'en sais davantage. Mais il ne commet pas une faute; il est le plus fin et le plus avisé de tous les hommes, et pourtant il échoue. La conséquence est frappante : c'est que l'hypocrisie, malgré toutes ses ruses, est tôt ou tard confondue. De même, si l'auteur du *Méchant* veut faire tomber ce faux air de supériorité que donne si aisément la méchanceté, et qui fait que tant de sots s'efforcent d'être méchants, y réussira-t-il en ne donnant à son personnage ni agrément ni séduction? Vraiment, dirait chacun à part soi, ce n'est pas ainsi que la méchanceté peut réussir; un tel homme n'est qu'odieux et dégoûtant : et le dégoût et l'indignation ne tomberaient que sur le personnage, et non pas sur son vice. Mais que fait l'artiste qui sait son métier, et qui a bien compris la loi que j'explique? Il sépare habilement le vice et le personnage

vicieux ; il donne à celui-ci tous les avantages naturels qu'il peut avoir, et qui lui laissent dans le cadre dramatique la place distinguée qu'il doit occuper; et comme tous ces avantages ne le garantissent pas de l'opprobre qui l'accable à la fin de la pièce, quand il est reconnu pour ce qu'il est, il résulte que, plus il a montré de qualités estimables et de dehors heureux, plus le vice, qui ternit tout, inspire de mépris et d'aversion.

L'ouvrage de Gresset a donc un mérite précieux dans la comédie, celui d'être d'autant plus moral, que le caractère de son méchant a toute la séduction dont il est susceptible. Les autres caractères principaux sont aussi très-judicieusement conçus. Celui de Géronte est mêlé d'entêtement et de bonhomie ; et ce que l'auteur appelle en lui *le démon de la propriété* est une nuance particulière qui a fourni des traits fort comiques. Celui de Florise est tel qu'il le fallait pour en faire une dupe de Cléon, et développer devant elle la fertile malignité du méchant : c'est une femme qui n'a, comme tant d'autres, que l'esprit de l'amant qui la gouverne. Lisette la peint ainsi :

.... Tour à tour je l'ai vue,
Ou folle ou de bon sens, sauvage ou répandue ;
Six mois dans la morale et six dans les romans,
Selon l'amant du jour et la couleur du temps ;
Ne pensant, ne voulant, n'étant rien d'elle-même,
Et n'ayant d'ame enfin que par celui qu'elle aime.

Elle s'est donc mise à être méchante, parce que la méchanceté de Cléon, pour qui elle a du goût, lui a paru le bon ton; mais le poëte a eu soin de marquer la différence entre la méchanceté qui n'est que d'imitation, et celle qui est d'instinct. Lorsque Cléon parle à Florise du projet qu'il a d'imprimer des mémoires qui seront la chronique scandaleuse de la société, elle lui recommande une madame Orphise à qui elle *en doit*, et qui sans doute lui a enlevé quelque amant; mais quand il lui conseille de se séparer de son frère, et de plaider contre lui, elle répond :

Contre les préjugés dont votre ame est exempte,
La mienne, par malheur, n'est pas aussi *puissante* (1),
Et, je vous avoûrai mon imbécillité,
Je n'irai pas sans peine à cette extrémité.
Il m'a toujours aimée, et j'aimais à lui plaire;
Et, soit cette habitude, ou quelque autre chimère,
Je ne puis me résoudre à le désespérer.

On voit qu'elle est faible et étourdie, mais que le fond n'est pas gâté. L'ascendant de Cléon va jusqu'à la faire rougir de la bonté, comme d'une sorte de bêtise, mais non pas à détruire cette bonté qui lui est naturelle; et l'un et l'autre aperçu est juste et instructif: la force de l'exemple agit et s'arrête jusqu'où elle doit agir et s'arrêter, et le méchant reste toujours seul à sa place.

---

(1) Terme impropre : rien n'est plus rare dans cette pièce.

L'auteur a observé la même nuance dans le rôle de Valère, qui n'en est qu'à son apprentissage. Il dit à Cléon, lorsqu'il est question de contrarier et d'impatienter Géronte :

.... Mais n'aurais-je point tort?
J'ai de la répugnance à le choquer si fort.

Malgré toute l'envie qu'il a de rompre son mariage, il ne peut se résoudre à faire de la peine à ce bon homme. Aux premières caresses qu'il en reçoit, il dit à part :

Comment faire?
Son amitié me touche.

Enfin, si Cléon n'arrivait pas à son secours, on sent qu'il n'aurait jamais la force de soutenir le rôle d'impertinence qu'on lui a tracé. Aussi cette idée d'amener Cléon est excellente : il fallait la présence du maître pour affermir l'écolier, et l'on ne pardonnerait pas à celui-ci, si l'on ne voyait l'autre à ses côtés, qui ne cesse de l'animer tout bas, et pour ainsi dire lui souffle son rôle.

Toutes ces conceptions, pleines de sens et de moralité, et la foule de vers excellents devenus d'excellents proverbes, ont racheté ce qui manque à cette comédie du côté de l'intrigue et de l'intérêt, et l'ont mise au rang des premières du siècle. Elle fut très-sévèrement critiquée dans sa nouveauté. Quelqu'un dit à ces censeurs si dif-

ficiles : *Vous serez peut-être vingt ans sans avoir le pendant de cette pièce.* Cet homme a prophétisé mieux qu'il ne croyait : il y a aujourd'hui plus de cinquante ans que l'on attend une comédie en cinq actes qui puisse être comparée au *Méchant*.

Sidney, joué quelques années auparavant, n'avait pas eu le même succès. Le sujet est triste sans être intéressant : le dégoût de la vie n'est pas un sentiment théâtral, à moins qu'il ne tienne à un caractère, à une passion, à des circonstances qui puissent attacher. Il ne tient ici qu'au regret d'avoir été infidèle à une Rosalie qui n'est que nommée, et que pendant deux actes personne ne connaît. Sidney ne veut mourir que parce qu'il s'ennuie de tout depuis qu'il a fait des recherches inutiles pour retrouver cette Rosalie. On sait à la fin du second acte qu'elle est dans son voisinage, et le dénoûment est vu de trop loin. Il consiste en partie dans l'escamotage d'un valet qui substitue un verre d'eau à un verre de poison : tout cela forme une intrigue très-petite et un roman très-commun.

Sidney, repris de nos jours, n'a eu aucun succès ; mais cette pièce, si faible au théâtre, s'est gravée dans la mémoire des amateurs par la beauté soutenue d'un style qui, à la vérité, appartient plus souvent au drame sérieux qu'à la comédie : on y trouve les seuls vraiment beaux vers que l'auteur ait fait dans le genre noble,

qui n'était pas le sien. On a cité souvent ce monologue :

C'en est donc fait enfin : tout est fini pour moi.
Ce breuvage fatal que j'ai pris sans effroi,
Enchaînant tous mes sens dans une mort tranquille,
Va du dernier sommeil assoupir cette argile.
Nul regret, nul remords ne trouble ma raison;
L'esclave est-il coupable en brisant sa prison?
Le juge qui m'attend, dans cette nuit obscure,
Est le père et l'ami de toute la nature :
Rempli de sa bonté, mon esprit immortel
Va tomber sans frémir dans son sein paternel.

Il est vrai que ce monologue est d'une fort mauvaise philosophie : il y a une inconséquence marquée à s'appeler d'abord *un esclave qui brise sa prison*, et à se regarder ensuite comme un enfant qui *va tomber dans le sein de son père.* Cette contradiction suffirait seule pour faire sentir tout le vice de la doctrine du suicide, qui ne peut être conséquente que dans l'athéisme. Mais je ne considère ici que les vers, qui sont excellents.

SECTION IV.

Boissi et Le Sage.

Boissi est encore un de ces auteurs qu'un seul ouvrage a tirés de la foule obscure où devaient les reléguer une foule de productions fort mau-

vaises ou fort médiocres. Personne n'a plus abusé que lui d'un genre qui est en lui-même le plus froid de tous, et sur-tout au théâtre, l'allégorie. Il personnifie sur la scène *le plaisir*, *la joie*, *la décence*, *la frivolité*, *l'automne*, *l'hiver*, *l'honneur*, *l'intérêt*, *la banqueroute*, *le je ne sais quoi*, *la bagatelle*, *la médisance*, *le badinage*, etc., etc. Tous ces êtres moraux, ne pouvant guère se caractériser que par des idées abstraites, sont des personnages à la glace, et leur babil métaphysique est le comble de l'ennui. Du moins les divinités de la fable ont quelque chose qui ressemble plus à la réalité; la mythologie leur a donné dans notre imagination une espèce d'existence rationnelle: encore n'en faut-il faire usage sur la scène que très-rarement, et dans des circonstances où elles paraissent naturellement placées, comme, par exemple, dans l'inauguration d'un théâtre, dans une fête consacrée à la mémoire d'un grand homme; et, dans ce cas, c'est au talent de l'auteur à suppléer, par la richesse des détails, l'intrigue et l'intérêt que ce genre de drame ne comporte pas. Il s'en fallait de beaucoup que Boissi fût capable de vaincre cette difficulté. Son esprit est superficiel; il est à la fois faible de pensée, et apprêté dans sa diction. Son dialogue est presque tout entier en lieux communs, en définitions, en portraits; et dans ces morceaux de plaçage tout est longuement effleuré, et l'abondance des mots est égale à la disette des idées.

Sur cette multitude de pièces oubliées en naissant, les comédiens, depuis la mort de l'auteur, en ont ressuscité deux, que fit accueillir avec une indulgence qui ne suppose aucune estime, le jeu d'un acteur justement aimé (1), dont le talent flexible cherchait à se faire valoir dans des ouvrages inconnus. C'est ce qui fait que l'on joue encore *l'Époux par supercherie*, dont le fond est absurde; et *le Sage Étourdi*, un peu plus raisonnable, mais dénué d'intrigue et de comique. *Le Babillard* et *le Français à Londres*, qui réussirent du vivant de l'auteur, valent un peu mieux; non qu'il y ait plus d'intrigue, mais il y a du moins de ce comique de charge qui peut faire rire. Tout le piquant du *Babillard* consiste dans la volubilité d'organe que sait y mettre l'acteur. Il était d'abord en cinq actes; mais comme un si long bavardage était aussi difficile à supporter que facile à faire, Boissi se restreignit à un acte, et la scène où le Babillard met six femmes en déroute suffit pour faire passer cette espèce de caricature. C'en est une aussi que le rôle de Polinville, de milord Houzey et de Jacques Rosbif dans *le Français à Londres :* tout cela n'est guère qu'un comique de grimaces qui appartient plus à l'acteur qu'à l'auteur; et à peine y trouverait-on deux ou trois mots heureux.

Mais enfin Boissi parvint à faire une comédie,

---

(1) M. Molé.

et c'est celle de *l'Homme du Jour*, ou *les Dehors trompeurs*, où il y a de l'intrigue, de l'intérêt, des caractères, des situations, des peintures de mœurs, et des détails comiques. Le style, quoique beaucoup meilleur que celui de ses autres pièces, est médiocre; mais en total l'ouvrage est estimable : il a justifié l'admission de l'auteur à l'Académie Française, et l'a classé parmi les poëtes comiques.

Le caractère de l'homme du jour est pris dans la nature et dans les mœurs : cet homme a tout ce qu'il faut pour réussir dans la société, l'agrément, la politesse, les superficies, et point de principes. Il s'occupe de plaire à tout le monde, et n'est l'ami de personne; il est bien par-tout, et fort mal chez lui. Affable avec les étrangers, ce n'est que pour ses parents et dans son intérieur qu'il est dur, hautain et capricieux. Quoiqu'il ait de l'esprit, il est la dupe de son amour-propre, au point de prendre pour bêtise la réserve timide d'une jeune personne qu'il doit épouser, et qui aime un autre que lui. Cet aveuglement, qui semble démentir l'expérience que doit avoir le baron, est justifié par ses succès dans le monde; et le séjour de sa jeune future chez lui l'est aussi par une liaison de dix ans avec le père de Lucile, qui a consenti à ce qu'elle passât quelque temps, au sortir du couvent, auprès de Céliante, sœur du baron, et logée dans le même hôtel. Le hasard a lié le baron avec un jeune

marquis d'un caractère aimable, noble et sensible, et qui est en secret l'amant de Lucile, qu'il voyait au couvent. Il vient familièrement chez le baron, qui lui a rendu quelques services; et la rencontre inopinée d'une maîtresse qu'il avait perdue de vue amène plusieurs situations heureuses, et contrastées, qui mettent en jeu les trois personnages, d'autant mieux qu'il y en a deux qui s'entendent et un qui est dupé. Ce sont des scènes piquantes que celles où le marquis raconte son aventure au baron sans nommer personne, et lui expose les scrupules qu'il se fait de tromper un homme qui lui témoigne de la confiance et de l'amitié.

Trompez-le, encore un coup, trompez-le; c'est l'usage,

s'écrie le baron, qui se fait honneur de former un jeune homme de ce mérite, et de lui donner l'usage du monde. Il s'élève un combat très-bien soutenu de part et d'autre entre les répugnances délicates du disciple et la doctrine impérieuse du maître, qui ne se doute pas que c'est contre lui-même qu'il donne de si beaux conseils. Le marquis a beau lui dire :

L'amour vous ferait-il manquer à l'amitié?

LE BARON.

Oui, marquis, sur ce point je serais sans pitié.
Le scrupule est sottise en pareille matière,
Et je ne ferais pas grace à mon propre père.

Le marquis va jusqu'à lui avouer qu'il est tenté de s'ouvrir entièrement à son ami : le baron l'en détourne, comme de la plus haute sottise.

Par un aveu choquant, autant qu'il est cruel,
Vous voulez faire entendre à sa flamme jalouse
Que vous êtes aimé de celle qu'il épouse!
Si quelqu'un s'avisait de m'en faire un *égal*,
Par moi son compliment serait reçu fort mal.

LE MARQUIS.

Ces mots ferment ma bouche, et changent ma pensée.

De cette façon, toute la conduite du marquis à l'égard du baron, pendant cinq actes, est d'autant mieux justifiée, que c'est le baron lui-même qui la prescrit d'autorité; ce qui réunit les convenances morales à l'effet comique. C'est là l'idée mère de la pièce, idée véritablement dramatique, et approfondie autant qu'elle pouvait l'être dans les incidents et dans les détails.

La conduite du baron n'est pas moins bien entendue. La dureté de son humeur, qu'il fait sentir même à Lucile, semblerait démentir la politesse dont un homme du monde doit se piquer envers toutes les femmes; mais elle tient au sentiment de sa supériorité, et au mépris qu'il a pour une petite fille dont il n'aime que la figure, dont la froideur le pique, dont le silence l'impatiente, et qui a le plus grand tort à ses yeux, celui de paraître ne pas sentir tout ce qu'il vaut. Ce qui domine le plus dans ce rôle,

et ce qui a de la vérité, c'est la présomption d'un homme gâté par les succès; elle va jusqu'à le faire tomber dans une méprise grossière, et qui n'en est que plus plaisante, parce qu'il est assez prévenu en sa faveur pour la rendre vraisemblable. Il surprend Lucile écrivant un billet à son amant :

Elle ne pense pas; comment peut-elle écrire?

Il n'en est que plus curieux de voir ce qu'elle écrit; et, trouvant le billet flatteur, il ne manque pas de se l'adresser à lui-même, ne supposant pas même qu'il puisse s'adresser à un autre, quoiqu'il y ait quelques expressions, à la vérité équivoques, qui pourraient le lui faire conjecturer; mais il est trop plein de lui pour se défier de personne. Il est ravi de ce billet, qui en effet est délicat et tendre, et qui le lui paraît d'autant plus, qu'il en croyait Lucile moins capable. Il se reproche son injustice, se répand en remercîments, et l'on est fort aise de le voir dupe.

Une autre partie de son caractère, c'est le manque absolu de sentiments et de procédés en amitié. Un ancien ami, qui est prêt à devenir son beau-père, ne lui demande qu'une visite au ministre pour obtenir un gouvernement. Le moment presse, et le crédit du baron peut en profiter: il l'a promis, mais il manque au rendez-vous, et se laisse entraîner par une espèce de folle qui s'est emparée de lui pour la soirée, une

étourdie de comtesse qui pourtant est assez amusante, et qui le mène dans sa loge à une pièce nouvelle. On serait tenté de croire qu'il n'est pas possible de négliger un devoir de cette importance par un motif si futile; mais c'est en cela même que consiste la peinture très-vraie de l'espèce de légèreté habituelle dans un homme qui s'est livré par caractère, et même par politique, au tourbillon du grand monde. Celui qui s'est fait cette existence doit souvent pousser la complaisance jusqu'à la faiblesse, et des exemples sans nombre prouvent que la faiblesse est cruelle. Il fait échouer une affaire essentielle pour son ami; mais pouvait-elle l'être autant pour le baron que la crainte de manquer de complaisance pour une femme à la mode, et qui est liée avec lui par l'habitude des mêmes amusements et du même train de vie? N'aura-t-il pas le plaisir de s'être fait valoir, le mérite d'avoir cédé, d'être un homme charmant dont on fait ce qu'on veut? Cela ne vaut-il pas bien la peine de remettre l'affaire du vieux gouverneur? Et puis, qu'est-ce que cet ami? Un provincial dont l'amitié l'embarrasse, le gêne, et lui paraît même le compromettre un peu dans les cercles brillants où il passe sa vie. Que de détails heureux tout cela pouvait fournir au poëte, s'il avait su écrire comme Gresset. Il y a pourtant des choses très-bien vues en fait de mœurs; par exemple, la réponse du baron à Forlis, qui lui reproche toutes les frivolités dont il

est occupé :

Monsieur le gouverneur, vous nous blâmez à tort :
On ne vit point ici comme dans votre fort;
Nous devons y plier sous le joug de l'usage;
Ce qui paraît frivole est, dans le fond, très-sage.
Tous ces aimables riens qu'on nomme amusement,
Forment cet heureux cercle et cet *enchaînement*
De qui le mouvement journalier et rapide
Nous fait par l'agréable arriver au solide.
C'est par eux que l'on fait les grandes liaisons,
Qu'on acquiert les amis et les protections.
Au sein des jeux riants on perce les mystères;
Le plaisir est le nœud des plus grandes affaires;
Le succès en dépend; tout y va, tout y vient;
Et c'est en badinant que la faveur s'obtient.

Il y a des fautes dans ces vers, mais le fond en est très-judicieux. C'est voir et peindre en poëte comique; et les conséquences effrayantes de cet exposé, qui n'est que trop vrai, ne regardent que le philosophe et l'historien qui voudront tracer les abus de l'esprit de société dans ce siècle : ce qu'on n'a pas encore fait, et ce que peut-être on fera quelque jour.

Le bon cœur de Forlis, sa loyauté, sa générosité envers un ami froid et insouciant qu'il tire d'embarras en lui ouvrant sa bourse pour payer une somme considérable qu'il vient de perdre au jeu; ce procédé d'autant plus estimable, que, dans ce même moment, le baron a presque méconnu son ami au milieu d'une grande assem-

blée; tous ces contrastes, qui distinguent l'homme solide et bon de l'homme brillant et dur, ne répandent que plus d'intérêt sur la fable de la pièce, et font désirer le bonheur du marquis et de Lucile, et la punition du baron. Le dénoûment est très-bien amené par cette lettre qui a trompé l'homme du jour. Après tous les torts qu'il a eus avec Forlis, après que ce digne et respectable homme a obtenu, par les soins du marquis, qu'il ne connaît pas, la place que le baron n'a pas voulu solliciter pour un ami de dix ans, Forlis consent encore à ne point gêner l'inclination de sa fille et à la marier au baron, s'il est vrai qu'elle ait du goût pour lui. Celui-ci triomphe d'avance, et, le billet à la main, il se croit sûr de son fait; mais la comtesse, qui en fait la lecture tout haut, lui fait apercevoir qu'il ne peut pas être écrit pour lui, et bientôt l'aveu de Lucile confirme cette découverte, et récompense l'amour et les services du marquis. La comtesse console le baron de sa découverte, et le console à sa manière :

Fuyez votre maison, et reprenez vos graces;
Ne soyez plus ami, ne soyez plus amant;
Soyez l'homme du jour, et vous serez charmant.

Cette comtesse est agréable dans son étourderie. Lucile plaît par un mélange de finesse et de modestie. Sans manquer jamais aux bienséances, l'à-propos de ses reparties, toujours précises et

spirituelles, lui donne sur le baron, qui la regarde comme un enfant, et même comme une sotte, un avantage qui fait plaisir au spectateur, et qui naît de la situation : elle ne le trompe pas, elle le laisse se tromper. Le rôle de Céliante, sœur du baron, le moindre de tous les rôles, est pourtant ce qu'il doit être : il sert à faire entendre à l'homme du jour des vérités que nul autre n'oserait lui dire, et qui vont au but de la pièce. L'exposition est bien faite ; mais on peut observer plus d'un défaut dans la conduite. D'abord l'unité de temps y est violée ; il n'est presque pas possible que l'action se passe en un jour. La faute serait moindre, si l'auteur eût permis que l'on supposât l'intervalle d'une nuit ; mais il marque les heures des différents incidents, et l'invraisemblance est frappante. Entre le second et le troisième acte, on a dîné ; à la fin du troisième, le baron sort pour aller au concert. Au quatrième, on apprend que le concert n'a pas eu lieu, que le virtuose qu'on attendait n'est pas venu, qu'on a substitué à la musique une partie de jeu : cette partie n'a pas laissé que de durer, puisque Forlis, pendant qu'on la faisait, a eu le temps de courir pour ses affaires, et de prendre des informations. Le baron rentre chez lui ; il a perdu : Forlis lui prête de l'argent ; il sort pour s'acquitter, et promet d'être chez le ministre *à six heures du soir.* Mais comment tout cela s'est-il passé depuis le dîner (et alors on dînait à deux heures), sans

qu'il en soit au moins huit ou neuf? Comment placer entre le dîner et cinq heures (puisque telle est la supposition du poëte) un acte entier passé à la maison, un concert manqué, une partie de jeu qui en a pris la place, et le temps de de revenir chercher de l'argent? Ce n'est pas dans ce seul point que la vraisemblance est forcée. Comment le baron, à qui l'on dit que Lucile est l'amie de cette maîtresse que voyait le marquis au couvent, n'a-t-il pas la curiosité si naturelle de demander à Lucile qui est cette maîtresse du marquis, cette amie qu'elle avait au couvent, pour qui même il lui remet une lettre en lui recommandant les intérêts de celui qui l'a écrite? Comment ne s'informe-t-il pas de cette liaison? Rien ne s'y oppose, car le marquis n'a témoigné en aucune manière qu'il voulût se réserver ce secret, et a tout dit au baron, excepté un nom que rien ne l'empêche de demander. Il fallait trouver un moyen de motiver ce mystère, car il est le fondement de toute la pièce; et il n'y en a plus, si la maîtresse du marquis est nommée. Ces défauts, peu sensibles pour l'effet, sont graves à l'examen. Ce qui fait plus de peine que des fautes contre l'art, c'est ce qui manque au talent du style : j'ai dit qu'il était médiocre, c'est-à-dire, mêlé de bon et de mauvais; le bon ne va guère jusqu'à l'excellent, et quelquefois le mauvais l'est beaucoup. Les vers mal tournés, les termes impropres, le jargon précieux, gâtent de temps en

temps le dialogue; mais en général il y a de l'esprit, de la facilité et de jolis vers.

Le Sage, qui eut un goût particulier pour la littérature espagnole dans un temps où tout le monde l'abandonnait, y prit le fond et les mœurs de la plupart de ses romans, comme il prit des canevas italiens plusieurs de ses petites pièces jouées sur les petits théâtres de Paris. Mais s'il se servit en homme d'esprit de cette littérature étrangère, il eut assez de talent pour que chez lui l'écrivain original l'emportât de beaucoup sur l'imitateur ingénieux. Le meilleur de ses romans, sans aucune comparaison, *Gil-Blas*, lui appartient en propre, et *Turcaret* est bien supérieur à toutes les pièces qu'il emprunta de l'espagnol ou de l'italien. Les unes ne furent point jouées; les autres le furent avec peu de succès: celui de *Turcaret* ne s'est jamais démenti. On reproche à cet ouvrage de très-mauvaises mœurs; mais ceux qui, par cette raison, se sont crus dispensés de l'estimer, ont été, ce me semble, beaucoup trop loin. Il est reconnu depuis Aristote, comme on a pu le remarquer dans ce que j'ai dit de sa *Poétique*, que la comédie peut et doit peindre le vice, mais particulièrement par le côté ridicule, afin d'en égayer la peinture. Quand ce dessein est bien rempli, il en résulte que le vice paraît méprisable sous tous les rapports, même sous ceux de l'amour-propre. On évite aussi de cette manière ce qu'il pourrait avoir de trop rebutant

à la représentation, si on ne le montrait que dans sa laideur : et comment la comédie pourrait-elle combattre les vices, s'il lui était défendu de les étaler sur la scène? L'art consiste donc à faire que le portrait soit tolérable, et l'original odieux. On est tombé de nos jours dans un abus tout opposé et tout nouveau : on a rendu le vice non-seulement amusant par la gaieté et la légèreté du dialogue, mais séduisant par un vernis d'innocence et par des tableaux voluptueux : c'est ce que nous verrons bientôt, et particulièrement dans les pièces de Beaumarchais. Mais ce tort n'a point été celui de Le Sage, qui est par-tout un écrivain très-moral. Les mœurs de son *Turcaret* sont fort mauvaises ; mais celles du *Bourgeois Gentilhomme*, de *Georges Dandin*, du *Légataire*, le sont-elles moins? J'avoue que *Turcaret* a cela de particulier, que presque tous les personnages sont plus ou moins fripons, excepté le marquis ; encore peut-on croire que, s'il ne l'est pas, c'est parce qu'il est toujours ivre : mais aussi tous inspirent plus ou moins de mépris, comme ceux des pièces que je viens de citer, et dont c'est la seule excuse. Comme la comédie ne peut intéresser que pour des personnages honnêtes, il s'ensuit aussi que *Turcaret*, qui n'en offre aucun, ne saurait non plus avoir d'intérêt. C'est un défaut, mais bien plus aisé à racheter dans la comédie que dans la tragédie ; nous en avons la preuve dans plusieurs de nos meilleures productions co-

miques. Cependant, comme ce défaut est porté ici aussi loin qu'il puisse aller, que la pièce n'a pas le mérite précieux de la versification, et qu'elle est faite de manière à présenter plutôt une suite d'incidents très-plaisants qu'une véritable intrigue, je serais porté à ne la placer que dans le second rang. Mais c'est du moins une des premières de cette classe par la vérité des peintures, le sel du dialogue, la bonne plaisanterie, la gaieté piquante et satirique; enfin par la verve comique, qui a tellement mis en œuvre tout cet assemblage de fripons, qu'il y a peu de pièces dont la représentation soit plus amusante. Elle fut donnée en 1709, dans un temps où les malheurs et les besoins de l'état avaient multiplié et enrichi plus que jamais ceux qu'on appelait alors *traitants*. Il est à remarquer que ce mot, devenu une espèce d'injure depuis l'érection du tribunal établi contre eux en 1716, sous le nom de *chambre de justice*, par un édit rempli des expressions les plus flétrissantes, tomba entièrement en désuétude; et quoiqu'on n'ait pas cessé de faire ce que faisaient les *traitants*, personne ne s'appela plus de ce nom; il fut remplacé par celui d'agioteurs.

Turcaret est la satire la plus amère à la fois et la plus gaie qu'on ait jamais faite; et c'est une preuve que le meilleur cadre pour la satire est la forme dramatique, non-seulement parce que le dialogue y met plus de variété, mais parce que

personne ne peut mieux parler contre le vice que la conscience de l'homme vicieux, et parce que le ridicule n'est jamais plus frappant que lorsqu'il est en action. Il n'y a point de satire de Juvénal ni de Despréaux qui puisse faire connaître un homme de l'espèce de Turcaret aussi bien que la scène qui se passe entre lui et M. Raffle, son homme de confiance. Je sais que des juges sévères ne trouvent pas qu'il y ait un très-grand mérite à représenter au naturel une femme entretenue, qui trompe un financier prodigue et crédule, et qui est trompée elle-même par un chevalier d'industrie et par des valets aussi fripons que leur maîtres; je sais qu'il y a dans le moral de la comédie des observations bien plus profondes et des peintures bien plus savantes: mais si la vérité n'est pas ici très-difficile à saisir, elle se fait valoir par les accessoires et par les détails. L'auteur sait humilier le vice, et rendre cette humiliation plaisante et non pas dégoûtante. Une revendeuse à la toilette, madame Jacob, se trouve la sœur du riche financier Turcaret; mais la meilleure scène de la pièce est celle où le marquis rencontre Turcaret, qui a été laquais de son père, et retrouve au doigt de la maîtresse du traitant une bague qu'il avait mise en gage chez lui pour un prêt usuraire. Le dialogue est aussi parfait que les incidents sont heureux. Chaque mot du marquis est une saillie, chaque mot de Turcaret est un trait de carac-

tère. Ce rôle du marquis est le meilleur modèle qu'il y ait au théâtre, de ces libertins de bonne compagnie qui passaient leur vie au cabaret, dans le temps où le cabaret était de mode. Regnard les a peints le premier : celui du *Retour imprévu* est certainement l'original de celui de Turcaret, mais la copie est fort au-dessus. On n'a pas une gaieté plus franche, une malice plus spirituelle ; et la bonne humeur que donne le vin ajoute à ce rôle un tour d'esprit particulier. Madame Turcaret, qui vit à Valogne avec une pension de son mari, et qui à Paris est une comtesse dont le marquis a fait la conquête au bal ; madame Jacob, qui, sous le masque de cette comtesse, découvre sa belle-sœur, mademoiselle Briochais ; Flamand le niais, à qui Turcaret donne la place de capitaine-concierge de la porte de Guibray, à la sollicitation de la baronne sa maîtresse, et qui, pour ne pas courir le risque d'être révoqué, vient, en lui faisant ses remercîments, la prier de *mettre toujours de ce beau rouge;* et Frontin, qui, après avoir escamoté 40,000 francs à Turcaret, au moment de sa déroute, dit, en finissant la pièce : « Voilà le rè« gne de M. Turcaret fini, le mien va commen« cer»; tout cela n'est pas d'une vérité absolument vulgaire, et la morale n'est pas dépourvue de finesse. Enfin cette pièce, quoique écrite en prose, est si fertile en bons mots, qu'on en a

retenu presque autant que des pièces les mieux versifiées.

A l'égard de *Crispin rival de son maître*, pièce en un acte du même auteur, qui est aussi restée au théâtre, ce n'est qu'une fourberie de valet déguisé, qui veut escroquer une dot. Le Sage n'a fait que mettre en scène une des aventures de son roman de *Gil-Blas*. Cet acte, d'ailleurs, ressemble à toutes ces pièces que l'on a nommées *crispinades*, où des oncles, des tantes, des pères, des tuteurs, sont imbécilles justement au point où il le faut pour être grossièrement dupés par des valets impudents. Les *Merlins*, les *Scapins*, les *Frontins*, sont tous à peu près les mêmes, comme les *Gérontes*, les *Argantes* et les *Orgons*, comme les *Valères* et les *Léandres* : c'est le même canevas retourné dans cinquante ou soixante petites pièces, qui ont eu d'autant moins de peine à demeurer au répertoire, qu'il n'est pas nécessaire, pour les soutenir, qu'elles aient, comme les pièces en cinq actes, de quoi attirer par elles-mêmes les spectateurs, puisqu'elles ne font que terminer le spectacle, que des ouvrages plus importants remplissent dans sa plus grande partie. Elles n'ont donc à redouter aucun retour de sévérité après le premier jugement, qui d'ordinaire est, pour ce genre de nouveauté, d'une extrême indulgence : on l'a même portée au point, qu'à la suite d'un bon

ouvrage en cinq actes, l'on peut hasarder sans péril de remettre les plus médiocres farces; et c'est ce qui fait que l'on joue encore tous les jours les *Carrosses d'Orléans*, les *Curieux de Compiègne*, le *Charivari*, *Colin-Maillard*, et tant d'autres farces du même genre.

SECTION V.

Le Grand, Fagan, La Motte, Pont-de-Veyle, Desmahis, Barthe, Collé, La Noue, Marivaux, Saint-Foix, Chamfort, etc.

Le Grand est, après Dancourt, celui qui a le plus fourni au théâtre de ces sortes de pièces qu'on trouvait souvent à la fin du spectacle, sans que l'on se souvînt même du nom de l'auteur, avant que nous eussions des feuilles et des affiches qui tous les jours ont soin de nous l'apprendre. Le dialogue est beaucoup moins ingénieux que celui de Dancourt, mais il y a toujours dans ces pièces quelques scènes divertissantes, comme dans celles de Poisson, dont *le Procureur arbitre* et *l'Impromptu de campagne* valent bien *l'Aveugle clairvoyant*, et le *Galant Coureur*, qui sont ce que Le Grand a fait de plus agréable. Au reste, cet auteur-comédien avait une extrême facilité, qui fut souvent une ressource pour ses camarades, plutôt qu'un titre de réputation pour lui. Dans les différentes révolutions qu'éprouvait le théâtre français lorsque le goût du spec-

tacle, renfermé dans une classe peu nombreuse, n'était pas, comme aujourd'hui, une mode dominante et un besoin universel; dans le temps où les comédiens, avec les plus grands talents et les plus grands efforts, n'étaient pas sûrs d'une recette qui valût seulement la moitié de ce que leur vaut aujourd'hui l'invention des petites loges, si heureuse pour eux et si funeste pour le théâtre, Le Grand prenait toutes sortes de formes, pour rappeler le public, que l'opéra, les italiens et la foire, enlevaient de temps en temps à la scène française. C'est alors que Le Grand, pour satisfaire les différentes fantaisies du jour, affichait des nouveautés de toute espèce, des ballets, des pièces à spectacle; comme, *le Roi de Cocagne, les Amazones modernes, la Nouveauté, le Triomphe du Temps.* Il poussa l'amour du vaudeville jusqu'à jouer *Cartouche* le jour même qu'il fut exécuté. L'affluence fut proportionnée à la célébrité du héros; et l'empressement du public fut tel, qu'on ne laissa pas finir la première scène de la grande pièce, et qu'on demanda de tous côtés, à grands cris, à voir sur la scène Cartouche qui était encore sur la roue. La pièce eut douze représentations très-suivies, et si ce n'était le choix du sujet, qui est fort étrange, ce n'est peut-être pas ce que Le Grand a fait de plus mauvais.

Après lui, dans ce même genre de petites pièces, viennent à peu près sur la même ligne,

l'auteur du *Consentement forcé*, celui du *Port de mer*, et Fagan, dont on joue *les Originaux*, *l'Étourderie*, *le Rendez-vous* et *la Pupille*.

L'idée du *Rendez-vous* est assez comique, quoiqu'il faille se prêter un peu à la supposition qui en est le fondement, qu'un valet et une suivante puissent faire accroire, à deux personnes qui ne se connaissent presque point, qu'elles ont la plus vive inclination l'une pour l'autre, et qu'une lettre d'affaires, dictée par un procureur, est une déclaration d'amour; mais, en n'examinant pas de trop près les moyens, on peut s'amuser des effets; et la pièce, d'ailleurs, n'est pas mal versifiée.

La Pupille eut pendant quelque temps une vogue extraordinaire, qui prouve seulement à quel point la figure et la voix d'une actrice peuvent tourner toutes les têtes. Quand on voit aujourd'hui cette comédie, on conçoit qu'il fallait que tout le parterre fût, comme nos anciens le racontent, amoureux de mademoiselle Gaussin, pour fermer les yeux sur l'invraisemblance révoltante de cette espèce d'intrigue. C'est bien pis que *le Rendez-vous*, qui du moins fait rire. *La pupille* impatiente : la pièce est finie dès les premières scènes, pour peu que le tuteur n'ait pas juré d'être sourd, aveugle et stupide; car il s'agit seulement de lui faire savoir que sa pupille est amoureuse de lui. Elle le lui dit vingt fois très-clairement; elle lui écrit de manière

qu'il est impossible de s'y méprendre, puisqu'elle lui parle dans sa lettre des soins qu'il a pris de son enfance. Cependant il plaît à ce tuteur de s'obstiner à ne rien voir, à ne rien entendre, uniquement parce qu'il a quarante-cinq ans; et de son côté la pupille, en même temps qu'elle fait tout ce qu'il faut pour se déclarer, semble ne vouloir pas détruire la fausse idée qu'on a de sa prétendue inclination pour le jeune Valère, idée qui n'a pas même de prétexte, et qu'elle peut faire tomber d'un seul mot. Il est encore bien plus étrange que, un moment après, le sot rapport d'une soubrette persuade à un homme aussi sensé que le tuteur que sa pupille est amoureuse d'un vieillard de soixante et dix ans. Cette suite de malentendus est trop peu motivée pour être supportable. Il n'y a pas d'ailleurs un trait de comique dans la pièce : tout y est faux ou insipide. Mais il faut bien croire que l'embarras et le dépit de la pupille, qui se tue de dire de cent façons ce qu'on ne veut pas comprendre, a pu amuser et intéresser le public, quand cette pupille était la charmante Gaussin; et, depuis, la pièce a subsisté sur son ancienne réputation.

En général, les intrigues de Fagan sont extrêmement forcées, et personne, en cette partie, n'a plus abusé de la complaisance du spectateur. Voyez *l'Étourderie* : comment se persuader une méprise de cette nature? Mondor voit deux femmes avec Cléonte : on lui dit que l'une

est la femme de ce Cléonte, et l'autre sa sœur. L'une est jeune et jolie, et c'est madame Cléonte; l'autre n'est plus ni l'un ni l'autre, et c'est mademoiselle Cléonte. Mondor se persuade le contraire, et, sans autre information, il demande en mariage la sœur de Cléonte, qui est une vieille fille ridicule, tandis que dans le fait il est amoureux de la belle-sœur. Qui croirait que ce quiproquo dure jusqu'à la dernière scène, quoique Mondor ait plusieurs conversations avec ces deux femmes et avec Cléonte, et que l'éclaircissement doive venir à chaque phrase, si l'auteur ne se donnait pas la torture pour dialoguer de manière à ce que jamais personne ne s'entende? Une semblable erreur peut fournir une scène plaisante, mais non pas une pièce, parce que l'on sent qu'en fait de mariage il n'est pas possible qu'on ne s'informe pas au moins quelle est la femme dont on veut faire la demande.

Mais, dans cette multitude de petites pièces de ce siècle, les plus jolies sont *le Magnifique*, de La Motte; *le Somnambule*, attribué mal à propos à Pont-de-Veyle, et qui fut fait en société par Sallé et le comte de Caylus; et sur-tout *les Fausses Infidélités*, de Barthe. Les deux premières pièces sont d'un comique ingénieux et délicat, et sortent du cadre usé de ces sortes d'ouvrages; la dernière, fort supérieure aux deux autres, est un petit chef-d'œuvre. Il y a de l'art et de l'intérêt dans l'intrigue : la scène de la dou-

ble confidence est neuve et d'un effet charmant: les caractères de Valsain et de Dormilly sont parfaitement contrastés. Dormilly est plein de cette sensibilité vive et impétueuse qui rend l'amour si intéressant dans un jeune homme bien né. Valsain est plus mûr et plus tranquille, mais non pas moins attaché, et tous deux font voir que l'amour prend la forme du caractère, et peut être également vrai avec une expression différente. Mondor est un de ces petits-maîtres surannés qui conservent encore les airs de la fatuité quand ils n'en ont plus les succès. La malice de Dorimène, qui veut piquer un amant qu'elle trouve un peu trop froid à son gré, forme un autre contraste avec la tendresse naïve d'Angélique, qui, tourmentée par la jalousie de Dormilly, ne saurait pourtant se résoudre, sans la plus grande peine, à se prêter à la supercherie la plus innocente. La pièce est dénouée aussi bien qu'elle est conduite. Les tendres regrets d'Angélique, quand elle croit avoir offensé son amant, et dont il est le témoin sans qu'elle le sache, sont en même temps la preuve la plus touchante des sentiments de cette jeune personne, et la meilleure leçon qui puisse corriger Dormilly de ses emportements jaloux. Enfin, le style plein de goût et d'élégance, de jolis vers, des vers de comédie, des vers de situation, un dialogue à la fois vif et naturel, où l'esprit n'ôte rien à la vérité, achèvent de donner à cet ou-

vrage toute la perfection dont il était susceptible.

Nous en avons deux autres du même auteur, l'une en trois actes, *la Mère jalouse*, l'autre en cinq, *l'Homme personnel*, qui n'eurent pas, à beaucoup près, les mêmes succès que *les Fausses Infidélités*, et qui prouvent quelle distance il y a du talent qui peut faire un acte, même excellent, à celui qui conçoit et qui soutient le plan et les détails d'un grand ouvrage. Les deux pièces que je viens de nommer ne sont pas sans quelque mérite; mais le fondement en est vicieux. Dans la première, il eût fallu un art infini pour adoucir ce que doit avoir d'odieux une mère dont la jalousie rend sa fille malheureuse. Ce qui blesse les sentiments de la nature est bien difficile à sauver dans une comédie où l'enjouement doit dominer; et sur-tout la seule idée de la maternité a pour nous quelque chose de si doux et de si cher, que nous souffrons trop à voir cette idée contredite pendant trois actes. Un pareil sujet ne pouvait donc se traiter que dans le drame sérieux, où il est permis de s'attrister; mais l'auteur voulut faire une comédie, et il échoua. Il fut encore plus malheureux dans *l'Homme personnel*, ou *l'Égoïste*, sujet traité par d'autres auteurs et plus mal encore, et qui n'a été bien rempli, quant au plan, que sous un autre titre, comme on le verra dans la suite de ce chapitre. *L'homme personnel* est mal conçu; la conduite

du personnage principal est inconséquente; l'intrigue est froide et embrouillée; et, ce qui est plus étonnant, le style même n'est plus celui de l'auteur des *Fausses Infidélités.* Il ne manque ni d'esprit ni d'élégance; mais cet esprit est pénible; cette élégance n'est plus celle du genre; ce n'est pas cette gaieté, cette aisance, qui laissent dans la mémoire les bons vers de comédie; le dialogue est haché: tout est fait avec effort dans cet ouvrage, qui vaut d'autant moins qu'il paraît avoir plus coûté.

L'Anglomanie et *les Mœurs du Temps*, de Saurin, sont au nombre de nos petites pièces agréables. La dernière n'est qu'une esquisse dont le titre promettait un plus grand tableau; mais cette esquisse est de bon goût.

Le Fat puni, de Pont-de-Veyle, ne vaut pas le conte de La Fontaine dont il est tiré; mais il fallait de l'adresse pour l'adapter au théâtre en conservant les bienséances. Il eût fallu, dans le dénoûment, conserver aussi la vraisemblance; mais il est bien difficile de supposer qu'un homme puisse, pendant un demi-quart d'heure de conversation, prendre la voix de sa maîtresse pour celle d'un homme: les habits peuvent déguiser le sexe, mais le son de voix doit le trahir.

On reprend quelquefois *le Complaisant*, pièce en cinq actes et en prose, du même auteur. Le principal caractère est outré jusqu'à l'excès; la pièce est froide et sans intrigue; le dialogue n'est

que de l'esprit apprêté. Il y a un rôle de femme que l'on donne pour étourdie, et qui est absolument folle : elle est d'une joie inconcevable de la perte d'un procès de cinquante mille écus, qui coûte à son mari une partie de sa fortune, et peut empêcher l'établissement de sa fille ; elle veut à toute force donner une fête chez elle pour solenniser la perte de ce procès, et le tout afin de contrarier son mari qui en est désolé. Du Fresny avait peint *l'Esprit de Contradiction*; mais il ne l'a pas porté jusque-là, il s'en faut de quelque chose. Rien n'est si facile en tout genre que d'exagérer ; mais si quelquefois l'exagération comique fait rire la multitude, les connaisseurs ne rient le plus souvent que de l'auteur.

L'Impertinent, de Desmahis, pétille d'esprit, mais aux dépens du naturel : les vers sont d'une tournure spirituelle, mais rarement adaptée au dialogue; et le style n'est rien moins que dramatique. La pièce est une dissertation sur la fatuité, un recueil de maximes et d'épigrammes : il y en a d'assez jolies pour qu'on désirât de les trouver ailleurs ; il y en a qui seraient mauvaises partout. Il est ridicule que Pasquin dise, en parlant de Damis et de sa maîtresse :

.... Vous êtes, l'un à l'autre,
L'écho de votre esprit, l'ombre de votre corps.

Mais, quand ce serait le poëte qui le dirait en son propre nom, cela n'en vaudrait pas mieux.

L'intrigue est petite; elle roule sur un *billet perdu*: c'était le premier titre de la pièce. Elle eut du succès dans sa nouveauté; mais on l'a remise rarement. Quelques traits fort heureux, quelques morceaux, permettaient d'espérer, si l'auteur ne fût pas mort jeune, que son talent pour le théâtre pourrait se mûrir. Il en avait montré pour la poésie légère, et *l'Impertinent* même annonce dans quelques endroits un homme qui pouvait un jour écrire la comédie.

Damis veut, à force d'impertinences, rebuter une maîtresse qui l'importune: celle-ci, prévenue de son projet, affecte une patience qui le déconcerte. Il dit à part:

Non, je ne parviendrai jamais à lui déplaire:
Voilà de ces malheurs qui n'arrivent qu'à moi.

C'est un mot de caractère et de situation.

Il a été huit jours sans la voir; elle lui demande quels *devoirs importants* l'ont occupé.

DAMIS.

Vous m'en demandez compte! Eh! mais, cent, plutôt mille.
J'eus dimanche un billet pour souper chez Mouthier (1)
Avec le petit duc et la grosse comtesse.
Lundi, jour malheureux! un maudit créancier,
Automate indocile, homme sans politesse,

(1) Cuisinier célèbre.

Sous prétexte qu'il doit lui-même et qu'on le presse,
Me voulut sans délai contraindre à le payer.
J'allai le jour suivant flatter un financier.
Mercredi je courus à la pièce nouvelle.
Tout le monde était pour, et moi je fus contre elle:
La satire embellit les plus simples propos,
Et l'admiration est le style des sots.
Jeudi, j'eus de l'humeur, je me boudai moi-même.
Le lendemain, je fus d'une folie extrême;
Florise s'empara de moi pour tout le jour.
Hier à tout Paris j'ai fait voir une veste
D'un goût divin, l'habit le plus gai, le plus leste,
Où Laboutray, Passau (1), ravissent tour à tour;
Et j'arrive aujourd'hui tout plein de mon amour.

Le détail de cette semaine est un morceau très-piquant et très-original : il y a même ici un autre mérite que celui du style et de la peinture des mœurs. C'est un à-propos très-fin que ce vers :

J'allai le jour suivant flatter un financier.

Ce jour est précisément le lendemain de la visite du créancier discourtois.

Parmi les comédies de la seconde classe dont je continue le résumé, nous en avons peu d'aussi suivies et d'aussi intéressantes que *Dupuis et Desronaïs*, et *la partie de Chasse*, toutes deux de Collé. Le nom de Henri IV est sans doute, pour cette dernière, un relief très-précieux; mais

(1) Brodeurs renommés.

l'ouvrage en lui-même, quoique assez irrégulier, a beaucoup de mérite. Le premier acte est entièrement épisodique : c'est une espèce d'action à part, que l'auteur a liée avec sa pièce, dont le fond est emprunté d'une pièce anglaise qui a été imitée aussi sur un autre théâtre dans *le Roi et le Fermier*. Il est bien sûr que la réconciliation de Sully avec le bon roi n'a aucun rapport avec l'enlèvement de cette jeune paysanne par Concini, ni avec l'aventure du roi, qui, en s'égarant à la chasse, découvre par hasard la manœuvre odieuse de cet Italien, ravisseur d'une fille innocente et vertueuse. Mais cet épisode du premier acte, en mettant l'auteur à portée de montrer Henri IV et son ami en présence l'un de l'autre, contribua beaucoup au succès. On sut bon gré à l'auteur d'avoir mis sur la scène cette fameuse conversation tirée presque mot à mot des Mémoires de Sully. Ce qui lui appartient davantage, c'est le langage naïf et gai de ses paysans, et surtout la bonhomie de Michaut. La scène du repas fera toujours plaisir, tant que nous en aurons à voir un bon roi jouir, sans être connu, d'un hommage qui est l'effusion du cœur, et qui ne peut être suspect.

Dupuis et Desronais, tiré du roman des *Illustres Françaises*, est une pièce de caractère : celui de Dupuis est bien soutenu ; et s'il n'est pas dans l'ordre commun, il n'est pas non plus hors de nature. Il est très-possible qu'un vieillard qui

voit sa fin prochaine craigne d'autant plus l'abandon de ses enfants, qu'il sent mieux le prix et le besoin de leur tendresse. Sa défiance est portée loin; mais la défiance est un des attributs et des malheurs de l'âge avancé; elle est motivée dans la personne de Dupuis autant qu'elle peut l'être, et quand elle cède à l'attendrissement que lui font éprouver sa fille et Desronais, tous deux à ses pieds, et lui demandant leur bonheur en promettant de faire le sien, il en résulte un dénoûment plein d'intérêt. L'incident de la lettre, et la manière dont Dupuis en tire parti contre Desronais, est d'un bon comique, et la justification de Desronais, le pardon que Marianne lui accorde, sont d'une vérité théâtrale. La versification est la partie faible de cet ouvrage; c'est de la prose rimée et construite avec assez de peine: mais tous les sentiments sont naturels; rien de faux, rien de recherché. Cette comédie laisse au lecteur beaucoup à désirer, mais sans que le spectateur puisse s'en apercevoir.

Ce qui compose le *Théâtre de société* du même auteur ne peut être joué que dans celles où l'on se met au-dessus de toute décence en faveur de la gaieté. Il est bien vrai aussi que la gaieté qui tient à la licence est plus facile qu'aucune autre; mais celle de Collé est si originale et si franche, qu'on pourrait croire qu'elle n'avait pas besoin de si mauvaises mœurs, quand même il ne l'aurait pas prouvé dans les ouvrages qu'il a mis au théâtre.

Malgré les défauts que j'y ai remarqués, je les crois très-supérieurs en tout à une pièce qui, depuis quelque temps, est fort à la mode, et qui pour cela ne m'en paraît pas meilleure : c'est *la Coquette corrigée*. La fortune qu'elle a faite tout récemment, et le peu de succès qu'elle avait eu auparavant dans sa nouveauté et dans ses reprises, prouvent à la fois la décadence actuelle du goût, et le pouvoir de la figure et du jeu d'une actrice séduisante. Lorsqu'elle fut jouée pour la première fois en 1755, elle avait pour elle tous les titres de faveur qui peuvent attirer la bienveillance. Son auteur, La Noue, était aimé comme acteur, et personnellement estimé; il joua dans sa pièce, et nous avons encore le discours par lequel il exprimait aux spectateurs, avant la représentation, le double embarras qu'il devait éprouver. Cette situation si critique était bien propre à obtenir l'indulgence; cependant la pièce fut très-médiocrement accueillie, et même excita de fréquents murmures. Les représentations furent très-peu suivies; elles ne le furent pas davantage aux deux reprises qui se succédèrent à de longs intervalles, avant la dernière, donnée il y a trois ans, et qui attira la foule. Il n'en est pas moins vrai qu'il n'y a ni intrigue, ni caractères, ni situations, ni comique d'aucune espèce. Le seul nœud (si l'on peut appeler un nœud ce qui ne rencontre aucun obstacle réel), c'est le projet d'Orphise, qui, pour corriger Julie, sa nièce, de

la coquetterie, désire de l'amener à prendre du goût pour Clitandre, donné pour le seul homme honnête et raisonnable de tous ceux qui paraissent dans la pièce. Cette entreprise est d'autant moins difficile, que, dès les premiers actes, Julie laisse voir de l'inclination pour lui; et que cette inclination paraît être vive au troisième. Orphise pourtant croit avoir besoin de mettre en avant un intérêt de rivalité pour déterminer Julie; elle lui fait croire que Clitandre veut l'épouser elle-même, comme si ce devait être un triomphe bien piquant pour une jeune coquette de l'emporter sur sa tante. Quant aux moyens que l'auteur emploie pour corriger Julie, les voici: d'abord c'est la visite d'une présidente qui ne reparaît pas dans la pièce, et dont le rôle est évidemment postiche: elle est liée avec Julie; et, s'avisant d'avoir tout à coup des prétentions sur Clitandre, elle vient chez Julie faire une scène indécente et ridicule, et lui enlever presque de force Clitandre, qu'elle emmène avec elle. L'étourderie de cette femme commence à faire rougir Julie, qui craint de lui ressembler; mais, pour juger s'il est possible qu'elle ait si peu d'amour-propre et tant de crainte, il suffit de voir comment cette présidente s'exprime, et comment on la traite. Il faut se souvenir que l'auteur a voulu peindre des travers de la bonne compagnie, et qu'il fait parler ainsi cette présidente :

.... La prudence
Interdit à madame *ici* la concurrence.
Elle ne voudra point, par un bruyant débat,
Me préparer l'honneur d'*un triomphe d'éclat*.
Elle n'ignore pas que, plus on me résiste,
Et plus à l'emporter ma volonté persiste.

Ce langage est celui de ces vieilles folles de comédie, de ces Aramintes courant après les hommes qui les fuient, et ne jouant sur la scène qu'un rôle de charge. Mais la présidente n'est donnée ni pour vieille ni pour folle; c'est une femme du bon ton, et que l'on a crue capable d'être la rivale de Julie, qui est dans tout l'éclat de la jeunesse et de la beauté. On peut juger par là si les convenances sont remplies, et si Julie, que tant d'adorateurs viennent chercher, peut se reconnaître dans le personnage qui vient chez elle chercher Clitandre. Ce n'est pas tout : Clitandre lui témoigne une indifférence qui est très-voisine du mépris; il lui dit :

Vous m'aimez donc beaucoup?

LA PRÉSIDENTE.

Qui? moi! si je vous aime?
Que répondre à cela? J'en ris malgré moi-même.

Sur quoi un marquis (nous verrons tout à l'heure ce que c'est que ce marquis) lui dit poliment et décemment :

Parbleu! la question est neuve, et me ravit :
Nul amant, j'en suis sûr, jamais ne vous la fit.

Telle est la première leçon qu'on donne à Julie pour la dégoûter d'être coquette. La seconde est tout aussi bien imaginée. Elle a écrit à un Éraste de ces billets qui ne signifient rien, et sur lesquels cet Éraste s'est cru aimé; les mêmes avances que pouvaient contenir ces billets, elle les a faites à un autre : voilà Éraste furieux, et d'autant plus que Julie a écrit à une femme sur laquelle il a des vues une lettre où elle parle fort légèrement de lui et de son amour. Là-dessus Éraste ne projette rien moins que d'imprimer les billets de Julie; mais comme, malgré ses fureurs, il est apparemment très-complaisant pour ses rivaux, il remet à Clitandre ces terribles lettres, et Clitandre les rend à Julie, qui verse des larmes de reconnaissance. Il n'est pas sans exemple que quelques escrocs aient séduit l'innocence d'une jeune fille bien crédule, et, ayant d'elle des lettres décisives, aient tiré de l'argent de son père pour rendre ces lettres qu'ils menaçaient d'imprimer. Il y a des aventures de ce genre connues à la police; mais je ne me souviens pas d'avoir jamais ouï dire qu'un homme de la classe des honnêtes gens ait menacé publiquement d'imprimer des lettres, et des lettres de pure galanterie : celui qui ferait cette menace serait à coup sûr ridicule, et, qui plus est, déshonoré.

Le marquis dont j'ai parlé tout à l'heure est précisément le Versac des *Égarements du cœur et de l'esprit;* c'est un précepteur de corruption,

un homme qui débite gravement des leçons d'impudence et de libertinage. Il n'y aurait rien à dire, s'il était humilié et puni; mais ni l'un ni l'autre. Julie, qui s'est faite sa très-humble écolière, ose pourtant risquer devant lui le mot de *décence,* lorsqu'il ne lui propose rien moins que de rompre, sans aucune raison, avec une tante dont elle est chérie, et cela uniquement pour se faire honneur dans le monde.

JULIE.

Mais la décence...

LE MARQUIS.

Encore! On n'y peut plus tenir,
Et ce terme est ignoble *à faire évanouir.*
Laissez là pour toujours et le mot et la chose.
Savez-vous bien qu'à tort votre nom en impose?
Par un début d'éclat vous nous éblouissez;
Rien ne *résiste à l'air* dont vous vous annoncez:
« Des cœurs et des esprits voilà la souveraine;
« Scrupules, préjugés, dit-on, rien ne la gêne. »
Point: ce sont des égards, de la discrétion,
Une tante par-tout qui nous donne le ton.
Après six mois d'épreuve, on dit *décence* encore...
Oh! parbleu! finissez, ou je vous déshonore.

JULIE.

Mais que voulez-vous donc?

LE MARQUIS.

Que vous fixiez les yeux
Par quelque *bon éclat*, et qu'en attendant mieux
Vous rompiez dès ce soir tout net avec Orphise.

Qu'avez-vous fait encor; parlez avec franchise,
Qui puisse *parmi nous* vous faire respecter?
Quelques discours malins qu'on n'ose plus citer,
Des billets malfaisants, d'innocentes ruptures,
Des traits demi-méchants, quelques noirceurs obscures,
Du bruit tant qu'on en veut, point de faits, du jargon,
C'est bien ainsi vraiment que *l'on se fait un nom!*
Décidez-vous, vous dis-je, ou je vous abandonne.

Il est impossible qu'une femme à qui l'on ne peut reprocher jusque-là qu'un peu de légèreté et de coquetterie, travers fort communs à son âge, mais qui n'a ni rien dit ni rien fait qui annonce un caractère gâté et une femme corrompue, qui même va tout à l'heure revenir des erreurs de sa jeunesse, et s'en repentir assez pour exciter un moment d'intérêt, entende sans indignation des discours qui sont pour elle le dernier degré de l'avilissement. Le méchant de Gresset, qui veut corrompre un jeune homme, garde avec lui cent fois plus de mesure que ce marquis n'en garde avec une jeune femme; et cependant quelle différence devait y mettre celle du sexe, et dans un sens tout contraire! Mais Gresset connaissait les bienséances du monde, et La Noue ne l'avait guère vu que dans les coulisses. S'il voulait donner une bonne leçon à Julie, il en avait une belle occasion. Qu'elle eût été effrayée, révoltée, que des indiscrétions et des étourderies l'eussent mise dans le cas d'écouter de pareils discours, et d'être insultée à ce point; c'est alors

qu'on eût pardonné à l'auteur tout ce qu'il peut y avoir d'outré dans l'insolence absurde et outrageante du marquis : on l'aurait vu puni par l'humiliation que pouvaient répandre sur lui le mépris et l'horreur que lui aurait témoignés Julie. Point du tout ; elle ne donne pas le plus léger signe du plus léger mécontentement, et le marquis la laisse en lui disant que, si elle ne lui obéit pas, il *se brouille* avec elle *pour jamais*. Il faut avouer que, pour une femme que l'on présente avec tous les charmes possibles, pour une coquette qui veut soumettre tous les cœurs, elle joue là un rôle bien étrange. Mais aussi comment est-elle coquette ? Il faut la voir avec Clitandre qu'elle veut subjuguer. D'abord elle vient le chercher pendant qu'on joue dans un autre salon : passe ; c'est une espèce d'avance qu'une coquette peut se permettre, et qui n'engage à rien.

A l'un de vos rivaux j'ai fait prendre mon jeu.

....

CLITANDRE.

Mais, de grace, pourquoi me nommer son rival ?
Il vous aime, dit-on.

JULIE.

Sans doute : et vous ?

CLITANDRE.

Madame,
Jamais...

JULIE.

Ah ! vous voulez déguiser votre flamme ;

Vous voulez m'adorer sans que j'en sache rien.
Eh! cessez d'affecter ce modeste maintien.
Vous m'aimez: tout est dit. Eh bien! mon cher Clitandre,
D'honneur, c'est un aveu que je brûlais d'entendre.

CLITANDRE.

Tout est dit! Permettez...

JULIE.

Allons, *regardez-moi.*
Je le veux.

CLITANDRE.

Volontiers.

JULIE.

Eh bien donc!

CLITANDRE.

Je vous voi.

JULIE.

Est-ce tout?

CLITANDRE.

Les beaux yeux! la charmante figure!

JULIE.

Fort bien, continuez.

CLITANDRE.

Tout est dit, je vous jure.

JULIE.

Non, non: vos yeux à moi m'en disent beaucoup plus.
Vous m'aimerez, monsieur; vos soins sont superflus.

C'est justement la conversation de la Bélise de Molière avec un autre Clitandre; mais cette Bé-

lise est donnée pour une vieille extravagante, et la coquette du *Misanthrope* parle un autre langage. C'est que Molière avait pris le modèle de sa coquette à la cour de Louis XIV, et qu'apparemment La Noue avait pris le sien dans *le Sopha* de Crébillon.

Julie continue sur le même ton :

Vous vous rendez enfin?

CLITANDRE.

Vous me faites pitié.

Le joli dialogue! Tout cela sera sifflé par-tout où il y aura du bon sens et de la connaissance du monde et du théâtre. Ailleurs il lui dit :

On peut vous désirer; mais vous aimer? jamais.

Si les femmes ne sont pas trop fâchées qu'on les *désire*, je ne crois pas qu'elles soient flattées qu'on le leur dise de cette manière, ni qu'un homme qui a quelque politesse leur fasse un pareil compliment. C'est pourtant cet homme dont cette prétendue coquette devient éperdument amoureuse en quelques heures, et c'est ici un des plus grands inconvénients de la pièce et de toutes celles qu'on a faites sur ce plan, depuis Marivaux qui en a donné l'exemple. Vous ne trouverez dans aucun de nos bons comiques l'intérêt fondé sur ces passions subites, qui naissent le matin, et qui amènent un mariage le soir; ni de ces caractères changés et corrigés dans vingt-

quatre heures : l'un et l'autre est également contraire à la vraisemblance morale et à l'intérêt dramatique. Ce sont là des sujets et des plans conçus à faux, et leur succès est un des symptômes de la décadence de l'art.

Ce même Clitandre débute avec Julie par un procédé qui n'est pas moins contraire que tout le reste aux convenances les plus communes. Julie lui fait dire de l'attendre; qu'elle voudrait lui parler. Il répond : *Je n'ai pas le loisir.* Il rend à la femme de chambre une lettre que Julie lui a écrite; il feint de croire que la lettre n'est pas pour lui. La soubrette lui assure très-positivement le contraire; elle va jusqu'à lui dire, en parlant de sa maîtresse :

Je sais son secret.

CLITANDRE.

Soit : je ne veux pas l'apprendre.

JULIE.

Vous savez fort mal vivre, au moins, monsieur Clitandre.

Assurément elle a raison; et, quoique ce soit un manége connu de jouer l'indifférence pour piquer la coquetterie, ce n'est pas avec une femme à qui l'on doit des égards que l'on se permet de manquer si grossièrement aux premières règles de la politesse. Mais aucun des personnages de la pièce n'a l'air de s'en douter. Un vieux comte, oncle du marquis, l'un des soupirants de Julie, personnage calqué sur vingt autres de la même

espèce, se croit aussi en droit de se plaindre d'elle, et voici les adieux qu'il lui fait, à elle, au marquis et à Clitandre :

.... Je me vengerai d'un si sanglant outrage.
Toujours *en l'air*, toujours *trahissant* et trahis,
Faites un monde à part, et *soyez le mépris*
De tout le genre humain.

Je ne sais pas dans quel monde La Noue avait pu voir que ce langage fût de mise.

Le style ne vaut pas mieux : il y a quelques jolis vers; par exemple, ces deux-ci, qui furent remarqués dans la nouveauté :

Le bruit est pour le fat, la plainte est pour le sot :
L'honnête homme trompé s'éloigne et ne dit mot.

Mais, en général, le style est chargé de termes impropres, d'expressions fausses ou recherchées, et infecté d'un jargon qui depuis n'a eu que trop d'imitateurs. Je n'ai fait mention d'un si mauvais ouvrage que parce que son succès est un des scandales de nos jours.

Marivaux se fit un style si particulier, qu'il a eu l'honneur de lui donner son nom : on l'appela *marivaudage*. C'est le mélange le plus bizarre de métaphysique subtile et de locutions triviales, de sentiments alambiqués et de dictons populaires : jamais on n'a mis autant d'apprêt à vouloir paraître simple; jamais on n'a retourné des pensées communes de tant de manières plus

affectées les unes que les autres; et, ce qu'il y a de pis, ce langage hétéroclite est celui de tous les personnages sans exception. Maîtres, valets, gens de cour, paysans, amants, maîtresses, vieillards, jeunes gens, tous ont l'esprit de Marivaux : certes, ce n'est pas celui du théâtre. Cet écrivain a sans doute de la finesse; mais elle est si fatigante! il a une si malheureuse facilité à noyer dans un long verbiage ce qu'on pourrait dire en deux lignes! Et ce qui paraîtrait incompréhensible, si l'on ne savait jusqu'où peuvent aller les illusions de l'amour-propre, il semble persuadé que lui seul a trouvé le vrai dialogue de la comédie. Il dit dans une de ses préfaces : « On n'écrit presque jamais comme on parle; la « composition donne un autre tour à l'esprit; « c'est par-tout *un goût d'idées pensées et réflé-* « *chies*, dont on ne sent point *l'uniformité*, par- « ce qu'on l'a reçu et qu'on s'y est fait.... *J'ai* « *tâché de saisir le langage des conversations*, *et* « *la tournure des idées familières.* » Pour savoir comment il s'y est pris, il suffit de lire, deux pages après, la première scène de la pièce entre une suivante et sa maîtresse, qui lui dit qu'elle ne veut point se marier :

LISETTE.

Vous! avec ces yeux-là, je vous en défie, madame.

LUCILE.

Quel raisonnement! Est-ce que les yeux décident de quelque chose?

LISETTE.

Sans difficulté : les vôtres *vous condamnent* à *vivre en compagnie. Par exemple*, examinez-vous ; vous ne savez pas les difficultés de l'état austère que vous embrassez : il faut avoir *le cœur bien frugal* pour le soutenir...

LUCILE.

Toute jeune et tout *aimable* que je suis, je n'en aurais pas pour six mois avec un mari, et mon visage serait *mis au rebut ;* de dix-huit ans qu'il a, *il sauterait* tout d'un coup à cinquante.

LISETTE.

Non pas, s'il vous plaît : il ne vieillira qu'avec le temps, et n'enlaidira *qu'à force de durer*.

LUCILE.

Je veux qu'il n'appartienne qu'à moi, que personne n'ait à voir ce que j'en ferai, qu'il ne relève que de moi seule. Si j'étais mariée, ce ne serait plus mon visage ; il serait à mon mari, qui le laisserait là, à qui il ne plairait pas, et qui lui défendrait de plaire à d'autres : j'aimerais autant n'en point avoir.

En voilà-t-il assez sur son visage ? C'est pourtant cet étrange babil que Marivaux appelle *le langage des conversations et la tournure des idées familières*. S'il y a des gens qui conversent de ce ton, il ne faut les mettre sur le théâtre que pour en faire sentir le ridicule, comme a fait Molière de celui des *Précieuses ;* mais faire parler ainsi tous les personnages d'une comédie, c'est mettre gratuitement sur la scène l'ennui de quelques sociétés de caillettes et d'originaux ; et n'est-ce pas nous rendre un beau service ?

On joue quelques pièces de Marivaux, *la Surprise de l'Amour, le Legs, l'Épreuve, le Préjugé vaincu:* celles-là, comme toutes les autres, sont remarquables par l'uniformité de moyens, de ton et d'effet. Il semble que l'auteur n'ait vu dans les femmes autre chose que la coquetterie, et qu'il n'ait remarqué dans l'amour que ce qu'il y entre d'amour-propre. Il y en a beaucoup sans doute, mais il n'est ni juste, ni adroit, ni heureux de n'y apercevoir rien de plus : c'est avoir la vue très-bornée, et si Marivaux voyait finement, il ne voyait pas loin. Toutes ces nuances légères peuvent passer dans un roman; mais au théâtre il faut des couleurs plus fortes et des traits plus prononcés. On peut perdre du temps dans un roman, et faire valoir les petites choses; mais au théâtre on a trop peu de temps, et il faut savoir mieux l'employer. Ce n'est pas dans une vaste perspective qu'il faut exposer des miniatures qui ne sont bonnes à voir qu'avec une loupe. Ce grand espace est fait pour de grands tableaux; les caricatures mêmes, faites à la brosse, y valent mieux que de petites découpures enluminées : les premières ne sont pas de bon goût, mais elles peuvent du moins amuser; les secondes peuvent n'être pas sans art, mais elles ennuient, et c'est une triste dépense d'art et d'esprit que celle qui n'aboutit qu'à ennuyer.

C'est ce que j'ai observé souvent aux pièces de Marivaux; on sourit, mais on bâille. Le nœud

de ses pièces n'est autre chose qu'un mot qu'on s'obstine à ne dire qu'à la fin, et que tout le monde sait dès le commencement. Les obstacles ne naissent jamais que de son dialogue; et, au lieu de nouer une intrigue, il file à l'infini une déclaration ou un aveu. Des ressorts de cette espèce sont trop déliés pour être attachants; et, pour comble de malheur, ce fil imperceptible lui échappe souvent des mains : on le voit sans cesse occupé à le rattacher maladroitement quand il est rompu. Dans *la Surprise de l'Amour*, dans *le Legs* (pour ne citer que ces deux-là), vous remarquerez deux ou trois endroits où, quelque effort que fassent les personnages pour ne pas s'expliquer ou ne pas s'entendre, la pièce est évidemment finie, et vous vous impatientez contre l'auteur, qui veut parler à toute force, quand au fond il n'y a plus rien à dire.

Dans le recueil des œuvres de Saint-Foix on trouve dix ou douze petites pièces intitulées, je ne sais pourquoi, comédies. Ce sont de petits tableaux de féerie ou de mythologie, qui sur la scène peuvent plaire aux yeux, mais qui n'ont rien de dramatique, et sur-tout rien de comique : de ce genre sont *les Graces*, que j'ai vu reprendre plusieurs fois, et *l'Oracle*, que l'on représente souvent. Ces deux bagatelles, et sur-tout la dernière, furent célébrées au-delà de toute mesure, du vivant de l'auteur, par cette espèce d'hommes qui se plaisent à exalter les petites choses en

haine des grandes. *L'Oracle* eut une vogue prodigieuse dans sa nouveauté; mais on n'ignore pas quelle en fut la cause. Un acteur de la plus belle figure, et dont les graces nobles avaient extrêmement réussi même ailleurs qu'au théâtre, Grandval, y jouait avec la belle Gaussin; et si l'on se rappelle le sujet de la pièce, on concevra que ce pouvait être un spectacle assez attrayant de voir deux créatures charmantes exposer sur la scène les jeux et les caresses de l'amour : il n'en faut pas tant pour faire courir tout Paris. La pièce d'ailleurs (quelque nom qu'on veuille donner à un petit drame fondé tout entier sur le merveilleux de la baguette, c'est-à-dire, sur tout ce qu'il y a de plus aisé) a de l'agrément et de la délicatesse dans les détails. C'est tout ce qu'on peut demander dans ces sortes de compositions de fantaisie, qu'il était aussi ridicule de prôner qu'il le serait de soumettre aux règles de la critique ce qui n'est qu'une exception à celles de l'art. Mais il en est de plus importantes encore, celle de la morale, et l'on peut marquer cette pièce comme la première où, sur un théâtre régulier, l'on se soit permis d'arranger des tableaux de volupté, apparemment parce qu'il est plus aisé de parler aux sens qu'à l'esprit et au cœur.

Avant de passer à La Chaussée, qui s'est fait un genre à lui, dont Voltaire même s'est fort rapproché dans *l'Enfant prodigue* et dans *Nanine*, il faut, pour compléter l'article des pièces

en un acte qui méritent qu'on en fasse mention, dire un mot de *la Jeune Indienne*, joli petit drame qui, quoique sans intrigue, n'est pas sans intérêt. Chamfort l'a tiré tout entier du rôle de cette jeune sauvage dont la naïveté contraste agréablement avec les institutions sociales dont elle ne saurait avoir d'idée. Ce contraste, il est vrai, n'avait rien de neuf au théâtre; mais le canevas satirique qu'il présente est toujours piquant par lui-même, et bien plus encore quand la censure de ce que nous sommes est dans la bouche d'un personnage hors de nos mœurs, qui, ne voyant que ce qu'elles ont à ses yeux de factice, ne saurait deviner ce qu'elles ont de raisonnable dans les rapports de la société civilisée. De là naît l'intérêt des détails; mais, quelque heureux qu'ils soient dans le rôle de Betti, cet intérêt ne suffirait pas sans celui de sa situation, qui est touchante dès qu'on la voit menacée de perdre l'amant dont elle a été la libératrice, et qu'elle croit avec raison lui appartenir. A la vérité, ce danger ne dure qu'un moment, et ne tient qu'à une espèce d'indécision faible et instantanée de l'anglais Belton; mais c'en est assez pour donner à Betti le temps de faire entendre la plainte de l'amour dans le langage d'une habitante des bois, dont l'auteur a très-bien saisi la vérité pénétrante et la douce simplicité. C'en était assez pour soutenir un acte; et le rôle de Mowbray, le premier quaker qu'on ait mis sur la scène, achève de

donner à l'ouvrage une teinte d'originalité. Le style, à quelques fautes près, est en général facile et naturel, et le dialogue est ingénieux sans affectation. Mais ce qui est très-remarquable, c'est que le naturel dans les idées et la facilité de diction, caractères de ce coup d'essai de la jeunesse de Chamfort, ne se sont jamais retrouvés depuis dans aucune de ses compositions poétiques.

Il donna, quelques années après, un acte en prose, *le Marchand de Smyrne,* dont le fond, tiré des *Captifs* de Plaute, pouvait fournir trois actes très-intéressants. C'est un Turc de Smyrne, qui, ayant été racheté à Marseille par un Français, et rendu à sa patrie et à une femme qu'il adore, a fait vœu, en reconnaissance de ce bienfait, de racheter tous les ans un captif chrétien. Le premier qui lui en présente l'occasion est précisément son libérateur, amené à Smyrne par des corsaires qui l'ont pris dans un bâtiment maltais, avec sa maîtresse qu'il allait épouser. D'un autre côté, la femme de cet honnête Turc, nommé Hassan, s'est promis aussi de racheter une femme chrétienne; et l'on conçoit au premier coup d'œil combien de situations et de sentiments on pouvait tirer de cette réunion de circonstances, susceptibles de tout l'intérêt d'un roman sans en avoir l'invraisemblance. Il suffisait de faire naître des obstacles à la délivrance des deux captifs, et cela n'était pas très-difficile. Mais l'auteur termine tout dès l'instant de la reconnaissance, qui, ne

produisant aucune espèce de suspension ni de crainte, est par cela même sans aucun effet dramatique. L'auteur ne paraît pas en avoir cherché d'autre que celui de la satire, devenue dès lors et pour toujours le fond de son caractère et de son esprit. Il ne vit dans sa pièce que le rôle de son marchand d'esclaves, et un cadre pour des épigrammes très-faciles contre les médecins, les jurisconsultes, les gentilshommes, les barons, etc., qui peuvent être en effet, pour parler le langage de Kalid, *de dure défaite* dans un marché de Smyrne. Chamfort, qui était *philosophe*, oublia trop que Montesquieu et Newton n'y auraient pas été vendus plus cher, et c'en est assez pour sentir que ce genre de plaisanterie n'était pas réellement très-philosophique, et n'avait pas ce fond de moralité qui donne tant de prix à la plaisanterie de Molière.

Le Marchand de Smyrne, que l'on joue encore, n'est donc qu'une bluette d'esprit, une espèce de proverbe plutôt qu'une comédie, et suffirait pour prouver dans l'auteur la stérilité absolue de conception dramatique. Mais son *Mustapha* prouve beaucoup plus contre lui pour tout homme qui n'est pas étranger à l'art du théâtre, et si j'en parle ici en passant, c'est pour rassembler, suivant mon usage, tout ce qui regarde les compositions théâtrales de l'auteur, dont il ne pouvait être question que dans le seul genre où il reste quelque chose de lui. Il résulte de la lec-

ture de ce *Mustapha* que l'esprit de Chamfort était l'opposé du talent tragique. Le tragique s'offrait de lui-même dans ce sujet, traité deux fois avec succès, d'abord en 1717, par Belin, et de nos jours, sous le titre de *Roxelane,* par M. de Maison-Neuve. La pièce de Belin n'avait pu se soutenir, à cause de l'extrême faiblesse de la diction, et sur-tout à cause de l'infériorité des deux derniers actes, beaucoup moins bien conçus que les premiers. Celle du jeune auteur qui vint après Belin et Chamfort a été long-temps applaudie et suivie dans la nouveauté. J'ignore pourquoi l'auteur n'a pas jugé à propos de l'imprimer; et si elle n'a pas été reprise, c'est apparemment par les mêmes raisons qui, depuis la révolution, écartent de la scène tant d'autres ouvrages, graces à l'inquisition si dignement *républicaine,* qui est encore un des caractères de notre *liberté.* Quoi qu'il en soit, cette heureuse tentative de l'auteur de *Roxelane*, jouée peu d'années après la pièce de Chamfort, démontrait assez combien celle-ci était déja oubliée; et la destinée de *Mustapha* avait fait voir que la plus éclatante faveur ne peut défendre long-temps un mauvais ouvrage contre l'opinion publique. Aussi puissamment protégé par la cour que l'avait été le *Catilina*, il ne put même, comme celui-ci, faire un moment d'illusion sur la scène. Il avait reçu à Versailles des applaudissements concertés; à Paris, il fut très-froidement accueilli le premier jour, et aban-

donné le second. Ce drame, de la plus mortelle froideur, sans action, sans intérêt, sans conduite, sans caractères, sans situations, se traîna quelque temps dans la solitude, et tomba enfin du poids de l'ennui : jamais il n'a reparu. L'auteur avait annoncé tout haut qu'il consentait à être jugé sur ce drame, et avec d'autant plus de raison qu'il y avait travaillé quinze ans : on y reconnut unanimement l'absence totale du génie tragique. Mais apparemment les amis de l'auteur s'imaginèrent que personne en France ne se connaissait plus en vers, car ils imprimèrent que le style de *Mustapha* était celui de Racine. La vérité est que la versification est en général pure et correcte, mais sans aucune espèce de force poétique et dramatique : ce n'est pas plus le style de la tragédie que ce n'en est l'esprit. Tout est glacé dans cette composition, qui est aujourd'hui dans un aussi profond oubli que les pièces jouées avant Corneille.

Chamfort, dégoûté du théâtre, ou plutôt du public, travailla quelques petits contes qu'on a recueillis après sa mort. Hors deux ou trois, qui même sont plutôt des épigrammes que des contes, on ne trouve dans les autres qu'une gaieté pénible, une diction entortillée, une recherche fatigante de ce qu'on appelle du trait, des idées décousues, du jargon, de l'obscurité, du mauvais goût; en un mot, tout ce qu'il y a de plus opposé à ce genre de poésie, c'est-à-dire, tous les efforts

possibles de l'esprit dans ce qui n'en doit être que le jeu et la saillie.

Nous verrons ailleurs, dans les écrits posthumes de Chamfort, comment il peut être classé dans la philosophie moderne. Ses *Éloges* de Molière et de La Fontaine sont d'un écrivain très-ingénieux, mais qui a plus de critique et de goût que d'éloquence. En total, rien de ce qu'il a fait n'appartient ni à l'éloquence ni à la poésie : ce fut un homme de beaucoup d'esprit, bien plus qu'un homme de talent; il n'en avait montré que le germe dans sa *Jeune Indienne*, et ce germe avorta. Ce n'est pas ici le lieu de relever tout ce qu'il y a d'erreurs, de bévues et de faussetés dans la notice historique qu'on a jointe à l'édition de ses Œuvres. C'est la suite naturelle de cette partialité ouverte qui tient aux évènements d'une révolution dont il devint la victime dès qu'il cessa d'en être l'apôtre; et, sous ce point de vue, ce n'est pas ici que le malheureux Chamfort et son éditeur doivent être appréciés.

SECTION VI.

Comédie mixte, ou drame.

LA CHAUSSÉE.

Lorsque, pendant l'espace d'un siècle entier, nombre d'artistes ont couru successivement une

même carrière, il est tout simple que le talent, frappé des difficultés de la concurrence ou des dangers de l'imitation, cherche à découvrir des routes moins frayées, qui puissent encore, si elles offrent moins d'éclat et de gloire, compenser cet avantage par celui de la nouveauté. C'est ce que fit La Chaussée lorsqu'il introduisit sur notre théâtre ce genre de comédie mixte dont les anciens avaient donné l'idée dans l'*Andrienne*, mais qui, plus étendu chez lui, plus déterminé, et formant un systême suivi dans un certain nombre d'ouvrages, peut lui mériter le titre de fondateur. Le succès de ses pièces n'est pas contesté; il est encore le même après cinquante ans. Mais son mérite est toujours une espèce de problême; et j'oserai dire d'abord qu'il ne devrait plus l'être, puisqu'une si longue expérience a prouvé qu'il était indépendant de la nouveauté et de la mode, qui, en tout temps et en tout genre, peuvent beaucoup, mais n'ont pas un long pouvoir.

Une foule de critiques ont regardé l'entreprise de La Chaussée comme une corruption de l'art : mon opinion serait plus modérée. Je n'appelle corruption que ce qui est d'un faux goût : je n'en vois point dans les bonnes pièces de cet écrivain; je n'y vois qu'un genre inférieur qui vaut en lui-même plus ou moins, comme tous les autres, selon qu'il est bien ou mal traité.

Il est inférieur à la comédie et à la tragédie,

parce que, empruntant quelque chose de l'une et de l'autre, il affaiblit par ce mélange même le caractère essentiel de toutes les deux. Comme la tragédie, il veut émouvoir, et il est beaucoup moins touchant; comme la comédie, il veut amuser, et il est beaucoup moins gai : et cette disproportion était inévitable, puisque, voulant joindre le rire et les larmes, on ne pouvait pas assembler des impressions si diverses (quoiqu'elles ne soient pas inconciliables) sans leur ôter de leur force.

Nous avons vu ailleurs pourquoi le sentiment de la difficulté vaincue entre pour beaucoup dans le plaisir que les beaux-arts nous procurent : c'est encore une des causes de l'infériorité du genre mixte. Il produit de l'intérêt à l'aide de ces infortunes domestiques dont les exemples ne sont pas rares, mais dont le fond est celui de presque tous nos romans; et cela est beaucoup plus aisé que d'attacher pendant cinq actes avec des caractères comiques mis en situation. Le style même en est plus facile; il n'exige dans le dialogue que la convenance relative aux intérêts des personnages. La comédie demande davantage; elle veut que l'on fasse naître du fond de l'action le comique des détails, comme la tragédie en tire le sublime des sentiments et des pensées : de là naît un des inconvénients les plus fréquents dans les pièces de La Chaussée. Ses effets tenant le plus souvent à la triste situation

de personnages qui ne sont pas au-dessus de l'ordre commun, leur entretien ne peut être que sérieux dans tous les moments où l'action n'est pas très-vive, et alors ce sérieux tient de la langueur, et même quelquefois de l'insipidité. Ils ne peuvent pas dire autre chose; mais ce qu'ils disent ne vaut pas trop la peine d'être entendu: au lieu que la tragédie et la comédie ont dans la nature de leur dialogue de quoi soutenir sans cesse l'attention, quand l'auteur a le talent d'écrire.

Il est à remarquer que, dans ce genre mixte, les inconvénients naissent des avantages mêmes qui lui sont propres. On vient de voir que l'intérêt, auquel il sacrifie tout, nécessite souvent un ton sérieux qui affadit la scène quand l'action ne l'échauffe pas, et il est sûr qu'elle ne peut pas toujours l'échauffer. Il en est de même de la morale, qui occupe ici une plus grande place que dans la comédie: les sujets étant ordinairement fondés sur des rapports de devoir, de délicatesse, d'honnêteté, ils tendent à l'instruction plus directement que la comédie; ils contiennent beaucoup plus de préceptes et de sentences; il y a peu de scènes qui n'en offrent plus ou moins; quelques-unes ne sont que des traités de morale dialogués. C'est aller à l'utile, sans doute; mais l'agréable ne s'y joint pas toujours: ce style, trop souvent sentencieux, est tout près de la monotonie; et le fond des idées

étant d'un ordre assez vulgaire, il devient plus difficile d'en racheter l'uniformité. Trop de personnages parlent de vertu, et ils en parlent trop. Au reste, ce défaut, qui n'est qu'aperçu dans La Chaussée, n'est choquant que dans les dramatistes de nos jours, qui l'ont porté au dernier excès.

Tant de désavantages sont compensés en partie par un mérite précieux que les plus ardents détracteurs ne sauraient nier, l'intérêt. Il est certainement porté plus loin dans quelques situations du *Préjugé à la mode*, de *Mélanide*, de *la Gouvernante*, et de *l'École des Mères*, que dans aucune de nos comédies. On y verse des larmes douces que la raison et le bon goût ne désavouent pas, puisque ces situations sont dans l'ordre de celles que la société peut quelquefois présenter. On n'a jamais tort d'intéresser, et les larmes mêmes que la réflexion condamne dans le cabinet, au théâtre portent avec elles leur excuse : à plus forte raison celles qu'elle ne condamne point sont-elles à l'abri de la critique. Elle devait se borner à en apprécier le degré de mérite, mais elle ne pouvait pas approuver toutes les épigrammes dont elles ont été l'objet. Les épigrammes contre les pleurs ont en elles-mêmes assez mauvaise grace : aussi était-ce l'esprit de parti qui les dictait. On les a oubliées presque toutes, et l'on pleure encore aujourd'hui aux pièces de La Chaussée.

Après ces considérations générales, où j'ai tâché de réduire à des idées simples, claires et mesurées tout ce qu'on a dit sur ce sujet, de part et d'autre, avec autant de confusion que d'exagération, voyons quel degré de talent a mis La Chaussée dans le genre qu'il a créé.

Il débuta par *la Fausse antipathie :* quoiqu'elle ait eu d'abord du succès, elle n'a jamais été remise. L'auteur n'avait encore qu'entrevu son objet, et ne faisait qu'essayer ses forces. Quand il fut plus sûr de sa marche et de ses moyens, il contribua lui-même par de meilleurs ouvrages à faire oublier ce coup d'essai extrêmement faible de tout point. Le sujet roule sur l'aversion réciproque de deux époux, qui, engagés autrefois l'un à l'autre sans s'être jamais vus, ont été séparés, au moment où ils allaient s'unir, par des incidents qui depuis les ont conduits à travailler de loin et sous d'autres noms à une séparation juridique. Dans cet intervalle, le hasard les rapproche sans qu'ils se connaissent, et ils deviennent amoureux l'un de l'autre. Le spectateur est au fait de toute cette fable dès les premières scènes ; et comme il n'y a aucun obstacle à la réunion des deux personnages dès qu'ils se reconnaîtront, le dénoûment est prévu d'abord, et les incidents qui le retardent sont des malentendus trop peu importants pour produire la suspension et l'inquiétude qui forment une véritable intrigue.

Le Préjugé à la mode fut vraiment l'époque d'une révolution ; il eut un grand succès, et annonça un genre nouveau qui partagea les esprits. Ce n'est pourtant pas à beaucoup près la meilleure des pièces de La Chaussée ; et même, des quatre qu'il a établies au théâtre, c'est celle que j'aimerais le moins. Ce n'est pas parce qu'elle combat un préjugé qui ne subsiste plus ; apparemment il existait quand l'auteur a écrit, car on n'en aurait pas souffert la supposition : il n'y en eut jamais de plus bizarre, on peut même dire de plus monstrueux. Il est tout simple de n'avoir pas toujours pour sa femme ce qu'on appelle de l'amour ; il n'est pas même nécessaire au bonheur d'une union aussi sérieuse, aussi sacrée que le mariage ; l'attachement, l'estime, la confiance, en sont les liens réciproques : mais quand l'amour y joint un attrait durable (et l'exemple n'en est pas aussi rare qu'on le croit), c'est non-seulement un bonheur, mais le bonheur le plus grand que l'esprit puisse concevoir, et dont le cœur puisse jouir. Que, dans un certain monde et pendant un certain temps, l'opinion ait fait de cette félicité un travers et un ridicule, au point que l'on ait rougi de l'avouer, il faut bien le croire, puisque tant d'écrivains l'attestent ; et c'est une preuve que les fantaisies de la mode et les caprices de l'esprit de société peuvent amener le plus étrange renversement dans toutes les idées de la morale et du bon sens.

Mais enfin il n'en reste aucune trace : la mode, aussi passagère que puissante, remédie elle-même au mal qu'elle fait ; elle ressemble au temps, dont un de nos poëtes a dit :

Il détruit tout ce qu'il fait naître,
A mesure qu'il le produit.

Aujourd'hui les époux qui s'aiment font des jaloux, et n'ont plus de censeurs ; et si La Chaussée a contribué, comme on peut le penser, à cette réformation, c'est une des plus honorables victoires du talent sur le vice et la sottise, et qui doit faire pardonner ce que l'art peut avoir laissé à désirer dans *le Préjugé à la mode.*

D'abord, les ressorts de l'intrigue ne me paraissent combinés ni avec force ni avec justesse. Ils tiennent tous aux sentiments de Durval pour sa femme : non-seulement le bonheur de Constance dépend de son retour vers elle ; mais le mariage de la jeune Sophie, cousine de Constance, avec Damon qu'elle aime, est aussi attaché à cet heureux retour qui est l'objet principal de la pièce, puisque Sophie, qui craint de n'être pas plus heureuse avec Damon que Constance avec Durval, ne veut se résoudre à épouser Damon que dans le cas où il parviendrait, comme il l'a promis, à rapprocher les deux époux. Mais dès le premier acte tout semble toucher à la conclusion : on sait que Durval est redevenu plus amoureux de sa femme qu'il ne l'a jamais

été; que c'est lui qui, depuis quelques jours, lui donne des fêtes et lui fait des présents sans se faire connaître. A la première scène du second acte, il ouvre son cœur à son ami Damon, et cette scène tout entière n'est qu'un épanchement de tendresse. La pièce n'en vaudrait que mieux, si, après avoir montré le dénoûment si prochain, l'auteur eût imaginé des obstacles assez grands pour l'éloigner avec vraisemblance, et même pour en faire douter; mais c'est ici que le faible de l'action se fait sentir : si la pièce n'est pas finie à la scène suivante, c'est que l'auteur ne le veut pas. Damon a réfuté victorieusement toutes les objections frivoles que Durval se fait à lui-même contre le penchant qui l'entraîne; Durval a pris son parti :

Sois content : mon cœur cède et se rend à l'amour.
Viens être le témoin du plus tendre retour.

A ces mots Constance paraît : il est seul entre elle et son ami, et un pareil confident est encore un soutien de plus contre l'espèce de faiblesse que peut lui laisser le préjugé. Qui donc peut l'empêcher de suivre les mouvements de son cœur? Le dialogue même de cette scène semble l'y conduire à chaque mot. Damon ne cesse de le presser, et pourtant Durval se fait une violence étudiée pour éluder l'aveu qu'il était résolu de faire; il s'attendrit de plus en plus, et pourtant il s'obstine à dissimuler. Il y a plus : il tient à la

fin un langage qui, non-seulement est d'un homme revenu de ses ridicules préventions, mais qui doit même ouvrir les yeux à Constance, et lui faire voir que son époux n'est plus le même. Il suffit de l'entendre :

Otez donc à Sophie un préjugé fatal
Qu'elle a contre l'hymen. Ah! qu'elle en juge mal!
Qu'au contraire leur sort sera digne d'envie!
Non, il n'est point d'état plus heureux dans la vie,
Pour ceux que la raison et l'amour ont unis :
L'hymen seul peut donner des plaisirs infinis.
On en jouit sans peine et sans inquiétude;
On se fait l'un pour l'autre une heureuse habitude
D'égards, de complaisance et des soins les plus doux.
S'il est un sort heureux, c'est celui d'un époux
Qui rencontre à la fois dans l'objet qui l'enchante
Une épouse chérie, une amie, une amante.
Quel moyen de n'y pas fixer tous ses désirs?
Il trouve son devoir dans le sein des plaisirs.

Ces vers, excepté le dernier, sont un peu faibles d'expression, et nous verrons tout à l'heure dans *l'Enfant prodigue* les mêmes idées bien supérieurement rendues. Mais il ne s'agit ici que des sentiments, et, après ceux que Durval a développés dans la scène précédente, parler ainsi et tomber aux pieds de Constance ne devait être qu'une seule et même chose. Point du tout : arrivent les deux fats de la pièce, Clitandre et Damis, qui s'égaient sur un époux devenu amoureux de sa femme; et dans l'acte suivant, Dur-

val, devenu plus timide, prend le parti d'écrire à la sienne, au lieu de lui parler; et cette lettre est encore arrêtée par ses irrésolutions. Tout cela serait bien, s'il ne s'était pas si fort avancé. Voici, ce me semble, où est la faute. L'amour, dans les premiers actes, devait tenir moins de place, et le préjugé beaucoup davantage : dans l'arrangement contraire, il n'y a plus de proportion. Ce n'est pas tout; le sujet n'est pas même rempli, et ce préjugé n'est pas représenté dans toute sa force : Durval le condamne trop formellement; et, passé le troisième acte, ce n'est plus là ce qui le retient; c'est un incident qui lui fait croire que sa femme est infidèle. Cet incident est en lui-même très-bien imaginé, et c'est la seule chose comique qu'il y ait dans la pièce; car il se trouve que des lettres que Durval fait lire pour convaincre son épouse ne prouvent qu'une infidélité qu'il lui a faite, et servent à la fois au triomphe de Constance et à la confusion de son mari. C'est ce qu'il y a de mieux dans l'intrigue; mais jusque-là elle languit; et ce n'est pas son seul défaut. Il n'y a nulle raison pour empêcher Damon, qui dès le second acte a lu dans le cœur de Durval, de rassurer et de consoler celui de Constance, en lui découvrant la vérité. Durval ne lui a recommandé le secret que très-légèrement, et même en général et sans nommer son épouse. Quel scrupule peut donc avoir Damon quand il s'agit de rendre la paix et le bonheur à

une femme désolée? Son silence, très-extraordinaire, est tellement dénué de motifs, qu'il ne songe même à énoncer aucun prétexte qui puisse l'excuser; et dans le fait, c'est uniquement pour ne pas dire au second acte ce qui doit terminer le cinquième que Damon se tait et avec Constance et avec sa maîtresse, lorsque naturellement il devrait n'avoir rien de plus pressé que de tout confier à l'une et à l'autre. Ce ne sont pas là des fautes légères. On peut excuser davantage Constance de n'arrêter aucun soupçon sur les présents et sur les fêtes qu'elle reçoit, quoiqu'il soit très-peu probable qu'un autre que son mari osât risquer de semblables démarches auprès d'une femme aussi respectée qu'elle paraît l'être généralement. Il faut supposer aussi que les valets de Durval sont extrêmement discrets. Mais enfin ces suppositions, quoique difficiles, ne sont pas absolument inadmissibles ; elles sont du nombre de celles qu'il y aurait un peu trop de rigueur à ne pas permettre aux auteurs dramatiques.

Les rôles de Clitandre et de Damis, qui se disputent à qui réussira le mieux auprès de Constance, ne sont qu'une copie médiocre des deux fats du *Misanthrope*. Mais la situation respective de Durval et de sa femme, et le dénoûment qu'elle produit, ont un fond d'intérêt qui plaît aux ames honnêtes et sensibles. Le triomphe de Constance est celui de la vertu long-temps malheureuse; le retour de Durval est l'ouvrage

de l'amour le plus légitime, long-temps combattu par un préjugé aussi absurde qu'odieux, et la réparation des torts et des infidélités qu'il se reproche depuis long-temps. Toutes ces impressions sont d'un effet sûr, et montrent que l'auteur avait bien connu les nouvelles ressources qu'il employait sur la scène.

Il en tira moins de parti dans *l'École des Amis*, pièce froide, mais qui a des parties estimables. Les caractères sont assez bien dirigés vers le but moral, qui est le seul dont l'auteur ait approché. Des trois amis de Monrose, il y en a un qui est l'officieux maladroit, de ces gens qui se mêlent de tout pour tout gâter, personnage qui pouvait être comique, et qui ne l'est nullement. Un autre est l'ami de cour : il est peint avec des traits fins et délicats; c'est ce qu'il y a de mieux dans l'ouvrage. Le troisième est l'ami véritable; il ne ménage pas les torts de son ami, mais il les répare et lui rend les plus grands services. C'est par l'intrigue que cette pièce manque : Monrose s'afflige pendant cinq actes de malheurs imaginaires, qui ne sont que de faux bruits, de fausses nouvelles qu'il ne tiendrait qu'à lui d'éclaircir; mais tout le monde se mêle de ses affaires, excepté lui, qui ne fait rien de ce qu'il devrait faire, et joue un rôle bien tristement passif. Cette tristesse inactive et monotone se répand sur toute la pièce, où il n'y a pas une seule situation théâtrale.

Ce même sérieux continu, que rien ne varie et rien ne relève, refroidit un peu les trois premiers actes de *Mélanide*; mais l'intérêt des deux derniers en assura le succès. C'est la seconde fois que La Chaussée sut tirer des effets de l'amour conjugal, ce qui n'était pas commun sur notre théâtre : c'est là-dessus qu'il a fondé le dénoûment de *Mélanide*, comme celui du *Préjugé à la Mode*. La pièce d'ailleurs est tout entière dans le goût romanesque; mais il y a une situation qui est belle et dramatique : c'est la scène du quatrième acte entre Darviane et son père, qui balance encore à reconnaître son fils. Celui-ci, qui a pénétré son secret, et qui veut le lui arracher, vient s'excuser auprès de lui d'une injure qu'il lui a faite lorsqu'il ne croyait voir en lui qu'un rival : il mêle à ses réparations un attendrissement, une soumission filiale qu'il croit capables d'émouvoir son père, et de faire parler en lui la nature; mais, voyant qu'il n'en vient pas à bout, il emploie un dernier moyen d'autant plus heureux, que c'est le mouvement naturel d'une ame noble et blessée.

A tant de fermeté je ne pouvais m'attendre.
Vous me feriez penser que je me suis mépris,
Qu'en effet je n'ai point le titre que j'ai pris,
Et que je n'ai sur vous aucun droit à prétendre :
Vous êtes vertueux, et vous seriez plus tendre.
J'ai cru de faux soupçons : ah! daignez m'excuser;
Ils étaient trop flatteurs pour ne pas m'abuser.

On m'avait mal instruit : rentrons dans ma misère.
Avant que de sortir de l'erreur la plus chère,
Et de quitter un nom que j'avais usurpé,
Vous même montrez-moi que je m'étais trompé.
Vous pouvez m'en donner la preuve la plus sûre :
Je vous ai fait tantôt une assez grande injure ;
En rival furieux je me suis égaré ;
Si vous ne m'êtes rien, je n'ai rien réparé ;
L'excuse n'a plus lieu : votre honneur vous engage
A laver dans mon sang un si sensible outrage.
Osez donc me punir, puisque vous le devez...
....

LE MARQUIS.

Malheureux ! qu'oses-tu proposer à ton père ?

Ce n'est pas là une reconnaissance amenée d'une manière commune : cela serait beau et très-beau par-tout. Ce vers,

Si vous ne m'êtes rien, je n'ai rien réparé,

est un de ceux qui contiennent une situation tout entière.

La Chaussée marchait d'un pas plus assuré, à mesure qu'il avançait dans la nouvelle carrière qu'il avait ouverte. *La Gouvernante*, et sur-tout *l'École des Mères*, sont ses deux couronnes les plus brillantes, et le temps ne les a point flétries. C'est dans ces deux pièces qu'il a rassemblé toutes les beautés que son genre comportait, et qu'il en a évité tous les écueils. Le sujet de *la Gouvernante*, heureusement, n'était point d'in-

vention : c'était un fait réel arrivé à M. de La Faluère, qui fut depuis premier président du parlement de Bretagne. Trompé par un secrétaire qui avait soustrait une pièce décisive, ce magistrat fit rendre un arrêt injuste dans un procès dont il était rapporteur, et ce procès ruina la personne qui le perdait. Le juge, instruit de son erreur, le paya d'une partie de sa fortune, et remboursa en entier une somme considérable qui était l'objet du procès. Il ne fit que son devoir; mais quand le devoir coûte un sacrifice, il est vertu. Cette belle action nous a valu un bon ouvrage, mais ne suffisait pas pour le remplir : le plan que La Chaussée a bâti sur ce fond est très-intéressant. Le président cherche depuis long-temps la personne qu'il a ruinée, et qui a disparu : il la retrouve dans une femme de qualité qui a changé de nom, et qui depuis quelques mois est gouvernante chez lui. Gouvernante de qui? d'une jeune orpheline que la baronne, parente du président, et demeurant avec lui, a prise depuis quatre ans chez elle par commisération, et a tirée d'un couvent où sa pension n'était plus payée. Pour mettre plus de délicatesse dans ce bienfait, elle la fait passer pour sa nièce, et Angélique, élevée sous ce titre, regarde elle-même la baronne comme sa tante, et ne sait pas que la gouvernante est sa mère. Elle aime le fils du président, le jeune Sainville, dont elle est aimée, et qu'elle croit pouvoir

épouser. On conçoit combien la position respective de tous ces personnages peut fournir de scènes attachantes et variées. Aussi, quoiqu'il n'y ait dans la pièce aucune espèce de comique, et qu'elle soit tout entière sur le ton sérieux, elle ne languit nulle part, non-seulement parce que l'art de la conduite est soutenu par le jeu des passions et des caractères, mais principalement parce que l'auteur a profité du privilége le plus précieux du genre qu'il traitait, celui de donner au sentiment de l'amour plus de développement qu'il n'en a d'ordinaire dans la comédie. Le rôle d'Angélique est, sous ce point de vue, le modèle le plus parfait : il a toute la grace et tout le charme que peut avoir cette expression naïve du premier amour, qui sied si bien à son âge et à son sexe. Son jeune cœur s'ouvre, avec la candeur la plus aimable, à une gouvernante qu'elle aime et qu'elle estime; et toute la sévérité d'Orphise, justifiée par les circonstances, ne peut détruire l'attrait qu'Angélique sent pour elle, avant même de connaître tout ce qu'elle lui doit. La reconnaissance fait verser des larmes : le dénoûment est heureux de toute manière. Le mariage du jeune Sainville et d'Angélique met d'accord tous les intérêts et récompense toutes les vertus : il réunit les deux familles, dont l'une avait fait innocemment le malheur de l'autre. Le caractère du président et celui de son fils sont dans une heureuse opposition. Le père joint à ses prin-

cipes d'honneur et de probité une modération qui est le fruit de l'expérience et de l'usage du monde. Le fils a un défaut assez ordinaire aux jeunes gens qui ont le cœur droit et la tête vive; il juge les hommes avec une rigidité excessive; il ne voit par-tout que du mal. Les deux scènes qu'ils ont ensemble sont remplies de ces excellentes leçons de conduite qui font du théâtre l'école du monde. Dans la première, il lui montre tous les dangers de ce ton d'humeur et de détraction qui convient si peu à la jeunesse, et qui, à tout âge, n'est propre qu'à faire haïr la raison même et la probité.

.... Quand j'entrai dans le monde,
Je le vis à peu près des mêmes yeux que vous;
Chacun m'y déplaisait, et je déplus à tous:
Ne faisant point de grace, on ne m'en fit aucune.

SAINVILLE.

On s'en passe.

LE PRÉSIDENT.

L'on prit ma franchise importune
Pour un fiel répandu par la malignité;
D'autres ne la taxaient que de rusticité;
Et chacun s'élevait sur mes *propres* ruines :
Où l'on cueillait des fleurs, je cueillais des épines.
Ainsi, par un scrupule un peu trop rigoureux,
J'ôtais à la vertu le droit de rendre heureux.
....
Je rompis mon humeur : rompez aussi la vôtre.
Nos besoins nous ont faits esclaves l'un de l'autre;

Il faut suivre ce joug : qui se révolte a tort,
Et devient l'artisan de son malheureux sort.
Sachez donc vous soumettre à cette dépendance :
L'usage des vertus a besoin de prudence ;
Dans un juste milieu la raison l'a borné.
D'ailleurs, il faut toujours que leur front soit orné
Des graces et des fleurs qui sont à leur usage ;
Quand la vertu déplaît, c'est la faute du sage :
Sachez la faire aimer, vous serez adoré.

Je ne sais si c'est là ce que Piron appelait *les sermons du revérend père La Chaussée;* mais je sais qu'ils ne sont nullement déplacés dans la conversation d'un père avec son fils.

Dans la seconde, il lui raconte sa malheureuse histoire, sans se nommer, et lui demande ce qu'il croit que le juge doive faire. Le fils ne balance pas à prononcer l'arrêt d'une restitution complète.

LE PRÉSIDENT.

Vous voyez le coupable et le réparateur...

Et le fils et le père, qui viennent de perdre la plus grande partie de leur bien, s'embrassent avec transport, en se félicitant l'un de l'autre. La vertu ainsi mise en action ne peut être froide : elle ne suffisait pas pour faire une pièce ; mais on voit tout ce que le poëte a su y ajouter.

L'École des Mères me paraît encore au-dessus, parce qu'elle réunit, à l'intérêt du drame, des caractères, des mœurs et des situations de comé-

die. Le but en est d'une utilité morale très-directe : c'est de montrer le danger et l'injustice de ces prédilections aveugles et dénaturées que les parents accordent quelquefois à l'un de leurs enfants, au préjudice d'un autre. L'auteur n'a pas craint de porter cette prédilection aussi loin qu'elle puisse aller, et c'est ainsi qu'on approfondit un sujet. Madame Argant, folle de son fils, qu'elle veut produire à la cour et avancer dans le service au moyen d'un grand mariage, lui destine toute sa fortune, et oublie entièrement une fille qui depuis l'enfance est au couvent; raison suffisante à ses yeux, comme à ceux de tant d'autres, pour ne se faire aucun scrupule de l'y laisser toute sa vie. Son mari, homme juste et raisonnable, condamne cette iniquité cruelle; mais il n'ose s'y opposer ouvertement, et cette faiblesse est excusée autant qu'elle doit l'être, d'abord par celle de son caractère, ensuite par sa tendresse pour une femme qui la mérite à tous égards, si l'on excepte sa prévention en faveur de son fils. M. Argant lui doit tout : elle était libre, riche; il était sans biens : elle l'a choisi, elle a fait sa fortune, et depuis ce temps elle fait son bonheur. Que de motifs pour la ménager! Mais qu'a-t-il fait en faveur de sa fille ? Il a imaginé de la faire sortir en secret du couvent où sa mère l'oublie depuis tant d'années, et de la faire passer pour sa nièce : il espère que Marianne, ramenée sous les yeux de

sa mère, même sans en être connue, pourra regagner sa tendresse; et il attend ce que les circonstances pourront produire de favorable à ses vues. Il se propose de la marier au fils d'un de ses amis, au jeune d'Oligny qu'elle aime; mais il voudrait obtenir de sa femme que du moins elle fît part à Marianne du bien qu'elle veut donner tout entier à ce fils qui est son idole. Il l'est si exclusivement, que Marianne, malgré toutes ses qualités aimables, et les soins qu'elle prend pour se faire aimer de celle qu'elle ne regarde encore que comme sa tante, ne peut cependant la distraire un moment des affections qui la préoccupent. Le fils, de son côté, fait tout ce qu'il peut pour les entretenir. Il a de l'esprit, de l'agrément, des succès dans le monde; c'en est assez pour justifier à un certain point les hautes espérances qu'elle a conçues de lui. Il connaît son faible; il est auprès d'elle flatteur et empressé; il a les mêmes idées de vanité et d'ambition. Quoique fils d'un homme de fortune, il a pris le titre de marquis, même avant qu'on ait acheté pour lui un marquisat. Son père l'avait promis par complaisance; il a fait un voyage dans cette vue : mais son bon sens l'a emporté sur ses promesses; il a trouvé le marquisat trop cher, et a employé son argent à des acquisitions plus utiles. Toutes les extravagances qu'on a faites dans la maison de M. Argant, pendant son absence, rendent son retour comique et

théâtral. Cet homme, de mœurs simples et d'un sens droit, trouve, en arrivant chez lui, un suisse qui lui demande son nom, des laquais à grande et petite livrée, tout le faste qui ne convient qu'aux grands, mais que l'opulence, qui usurpe et confond tout, a depuis long-temps le droit d'imiter : de là d'excellents détails de mœurs, et des contrastes. La conduite de ce fils pour qui l'on a tout fait, et le dénoûment qui en résulte, sont une leçon aussi instructive que dramatique. Sa fatuité, nourrie par quelques succès, et l'habitude où il est de se permettre tout, lui font commettre les plus énormes sottises. Au moment où sa mère vient d'arrêter pour lui le mariage le plus avantageux, il n'est occupé que de la conquête d'une jeune aventurière que sa beauté a mise à la mode, et qui n'est, entre les mains des fripons qui la dirigent, qu'un instrument propre à faire une dupe. Le marquis l'est complètement : il envoie d'abord à sa belle les diamants achetés pour ses présents de noces, et à l'heure même où il est attendu, pour l'entrevue, dans une famille respectable, il sort pour enlever cette friponne, dont il se croit aimé : mais il la trouve accompagnée de gens qui le traitent comme un ravisseur ; il est blessé, arrêté, et trop heureux d'en être quitte pour de l'argent, graces à la négociation de d'Oligny père, qui le tire de cette ridicule et cruelle aventure. Il ne fallait rien moins qu'une leçon de cette force

pour éclairer et punir cette mère insensée ; et l'auteur a su disposer son plan de manière que, dans l'instant même où ce fils préféré la rend si malheureuse après l'avoir rendue si coupable, elle trouve la consolation la plus douce dans les bras de cette fille délaissée et dépouillée, à qui elle rend enfin justice. C'est la troisième reconnaissance qu'offrent les pièces de La Chaussée : il a souvent employé ce moyen, mais toujours d'une manière heureuse et nouvelle. Ici, la joie de la mère est mêlée de justes remords, qui ne la rendent que plus pathétique. Cette pièce peut, à mon gré, soutenir la comparaison avec les meilleures comédies de ce siècle.

Le style de La Chaussée est en général assez pur, mais pas assez soutenu; il est facile, mais de temps en temps il devient faible; il y a beaucoup de vers bien tournés, mais beaucoup de lâches et de négligés : en un mot, il n'est pas, à beaucoup près, aussi poëte qu'il est permis de l'être dans la comédie; et dans ses bonnes pièces même la versification n'est pas aussi bien travaillée que la fable. Mais, tout considéré, il sera mis au rang des écrivains qui ont fait honneur à la scène française; et si le genre nouveau qu'il y apporta était subordonné aux deux autres, il a eu assez de goût pour le restreindre dans de justes limites, et assez de talent pour n'y être point surpassé.

Je laisse à part ses autres ouvrages : les uns

n'ont point été représentés; les autres l'ont été sans succès; quelques-uns ne sont que des ébauches, imprimées après sa mort. Parmi les pièces qui n'ont point paru au théâtre, on peut distinguer *l'Homme de Fortune*, qui n'est pas sans mérite, mais qui ressemble trop à *l'École des mères*, et n'en approche pas. *Paméla*, qui n'eut qu'une représentation, ne peut être citée que pour la conformité du sujet avec *Nanine*, jouée quelques années après, mais ne mérite en aucune manière de lui être comparée. On a repris quelquefois *Amour pour Amour*, espèce de féerie en trois actes, qui est en partie le sujet que nous avons vu au théâtre Italien sous le titre de *Zémire et Azor*, et en partie un commentaire assez fade de la charmante fable de *Tyrcis et Amarante*, de La Fontaine.

SECTION VII.

Voltaire.

Parmi les talents qui ont manqué à Voltaire, et on les compte, il faut mettre celui de la comédie proprement dite. Il s'y était essayé de bonne heure, et même avec soin, mais non pas avec succès. *L'Indiscret*, joué en 1725, n'eut que six représentations; il ne fut repris qu'au bout de quarante ans, et ne réussit pas davantage. L'indiscrétion n'est, dans cette pièce, qu'une

nuance de la fatuité : Damis n'est indiscret que sur l'article de la galanterie. Le sujet pouvait devenir plus étendu et plus important, si l'auteur y eût fait entrer tous les effets de cette dangereuse faiblesse d'un esprit qui ne peut rien cacher, rien retenir (faiblesse qui a rendu plus d'une fois le talent même incapable d'affaires), et ce mélange de prétention et d'étourderie qui fait que certains hommes aiment mieux dire du mal d'eux-mêmes que de n'en dire rien du tout. Mais si Voltaire n'a jamais conçu un caractère comique, il avait du moins une fois saisi le style de la comédie dans les personnages qui ne sont que raisonnables : à la vérité, c'est la partie la plus aisée, sur-tout pour un homme qui sait écrire en vers, et c'est celle qui occupe le moins de place dans ce genre d'ouvrage; mais enfin la première scène de *l'Indiscret* a ce mérite, et il est même d'autant plus remarquable dans Voltaire, que depuis il ne l'a pas retrouvé. Le rôle d'Euphémie, mère de Damis, n'a qu'une scène, mais elle est parfaitement écrite.

Depuis deux mois au plus vous êtes à la cour;
Vous ne connaissez pas ce dangereux séjour.
Sur un nouveau venu, le courtisan perfide
Avec malignité jette un regard avide,
Pénètre ses défauts, et, dès le premier jour,
Sans pitié le condamne, et même sans retour.
Craignez de ces messieurs la malice profonde.
Le premier pas, mon fils, que l'on fait dans le monde

Est celui dont dépend le reste de nos jours :
Ridicule une fois, on vous le croit toujours.
L'impression demeure : en vain, croissant en âge,
On change de conduite, on prend un air plus sage;
On souffre encor long-temps de ce vieux préjugé,
On est suspect encor lorsqu'on est corrigé,
Et j'ai vu quelquefois payer dans la vieillesse
Le tribut des défauts qu'on eut dans la jeunesse.
Connaissez donc le monde, et songez qu'aujourd'hui
Il faut que vous viviez pour vous moins que pour lui.
....
Vous êtes indiscret : ma trop longue indulgence
Pardonna ce défaut au feu de votre enfance;
Dans un âge plus mûr, il cause ma frayeur.
Vous avez des talents, de l'esprit et du cœur;
Mais croyez qu'en ce lieu, tout rempli d'injustices,
Il n'est point de vertu qui rachète les vices,
Qu'on cite nos défauts en toute occasion,
Que le pire de tous est l'indiscrétion,
Et qu'à la cour, mon fils, l'art le plus nécessaire
N'est pas de bien parler, mais de savoir se taire.
Ce n'est pas en ce lieu que la société
Permet ces entretiens remplis de liberté;
Le plus souvent ici l'on parle sans rien dire,
Et les plus ennuyeux savent s'y mieux conduire.
Je connais cette cour : on peut fort la blâmer;
Mais lorsqu'on y demeure, il faut s'y conformer.
Pour les femmes, sur-tout, plein d'un égard extrême,
Parlez-en rarement, encor moins de vous-même.
Paraissez ignorer ce qu'on fait, ce qu'on dit;
Cachez vos sentiments et même votre esprit.
Sur-tout de vos secrets soyez toujours le maître :

Qui dit celui d'autrui doit passer pour un traître;
Qui dit le sien, mon fils, passe ici pour un sot.

On ne peut ni mieux penser ni mieux écrire; mais d'ailleurs la pièce est absolument dénuée d'action, d'intérêt et de comique. La seule apparence d'intrigue qu'il y ait consiste dans une scène de brouillerie, conduite par un valet, et cette scène est copiée de *la Mère Coquette* de Quinault; de plus, l'imitation est outrée, et l'insolence du valet hors de mesure. Le dénoûment est un déguisement de bal, c'est-à-dire tout ce qu'il y a de plus usé.

Quand le succès du *Préjugé à la mode* eut fait voir ce qu'on pouvait tirer du genre mixte introduit par La Chaussée, Voltaire, qui l'approuva beaucoup alors, et qui depuis l'a trop décrié, sentit que cette espèce de comédie était plus accessible pour lui que tout autre, puisqu'il s'en rapprochait par la nature de son talent, qui le portait au pathétique. Il donna *l'Enfant prodigue* en 1736, mais sans se nommer; et le succès en fut d'autant plus grand, que ceux qui l'applaudirent pendant trente représentations étaient fort loin d'y reconnaître le même homme qu'ils avaient tant applaudi dans *Alzire* trois mois auparavant. Quelque flexibilité d'esprit que prouvassent ces deux ouvrages si différents, c'était pourtant le même fond de talent qui en faisait le mérite; et ce mérite, c'est le pathétique, c'est celui des rôles d'Euphémon père et fils, et

de Lise. Le sujet est intéressant, et les deux derniers actes attendrissent jusqu'aux larmes. Il y a des scènes d'une éloquence touchante, sans cependant s'élever au-dessus de la situation et de la condition des personnages. Telles sont celles du jeune Euphémon avec son père et sa maîtresse : la poésie dramatique y est fort supérieure à celle de La Chaussée, pour l'élégance, la force, et cette espèce d'harmonie naturelle qui, dans tous les genres, peut s'accorder avec le sentiment, et y ajouter. Voyez Euphémon aux pieds de Lise :

Je ne suis plus ce furieux, ce traître,
Si détesté, si craint dans ce séjour,
Qui fis rougir la nature et l'amour.
Jeune, égaré, j'avais tous les caprices;
De mes amis j'avais pris tous les vices;
Et le plus grand, qui ne peut s'effacer,
Le plus affreux, fut de vous offenser.
J'ai reconnu, j'en jure par vous-même,
Par la vertu, que j'ai fui, mais que j'aime,
J'ai reconnu ma détestable erreur;
Le vice était étranger dans mon cœur.
Ce cœur n'a plus les taches criminelles
Dont il couvrit ses clartés naturelles;
Mon feu pour vous, ce feu saint et sacré,
Y reste seul : il a tout épuré.
C'est cet amour, c'est lui qui me ramène,
Non pour briser votre nouvelle chaîne,
Non pour oser traverser vos destins;
Un malheureux n'a pas de tels desseins :

Mais quand les maux où mon esprit succombe,
Dans mes beaux jours, avaient creusé ma tombe,
A peine encore échappé du trépas,
Je suis venu : l'amour guidait mes pas.
Oui, je vous cherche à mon heure dernière,
Heureux cent fois, en quittant la lumière,
Si, destiné pour être votre époux,
Je meurs au moins sans *être haï* de vous.

. . . .

LISE.

Vous, Euphémon! vous m'aimeriez encore!

EUPHÉMON.

Si je vous aime! hélas! je n'ai vécu
Que par l'amour, qui seul m'a soutenu.
J'ai tout souffert, tout, jusqu'à l'infamie.
Ma main cent fois allait trancher ma vie :
Je respectai les maux qui m'accablaient;
J'aimai mes jours, ils vous appartenaient.
Oui, je vous dois mes sentiments, mon être,
Ces jours nouveaux qui me luiront peut-être;
De ma raison je vous dois le retour,
Si j'en conserve avec autant d'amour.
Ne cachez point à mes yeux pleins de larmes
Ce front serein, brillant de nouveaux charmes;
Regardez-moi, tout changé que je suis;
Voyez l'effet de mes cruels ennuis.
De longs remords, une horrible tristesse,
Sur mon visage ont flétri la jeunesse;
Je fus peut-être autrefois moins affreux:
Mais voyez-moi; c'est tout ce que je veux.

Voilà Voltaire; et ce ton ne passe point les con-

venances : l'éducation qu'a reçue Euphémon et la situation où il est le permettent également ; et qu'est-ce donc qui sera éloquent, si ce n'est l'amour, le malheur et le repentir?

Mais hors de là ce n'est plus Voltaire : ce n'est plus lui, quand il veut prendre le ton de la comédie, qui n'a jamais été le sien ; la nature le lui avait refusé. Rondon, Fierenfat, et sur-tout madame de Croupillac, ne sont qu'une charge grossière, qui paraît encore plus choquante au milieu d'un cadre intéressant, et parmi des beautés telles que celles que je viens de citer. Qu'est-ce qu'un président qui dit, en parlant de son frère?

> .... Nous savons les affaires :
> Nous l'enverrons *en douceur aux galères.*

L'homme le plus ridicule ne sait-il pas ce que c'est que d'avoir un frère *aux galères?* Et quand il surprend Euphémon aux pieds de Lise !

> Ou quelque diable a troublé ma visière,
> Ou, si mon œil est toujours clair et net,
> Je suis... j'ai vu... je le suis... j'ai mon fait.

Était-ce à Voltaire à donner dans le burlesque de Scarron ! Et cette Croupillac, une femme de qualité, qui, dans une première visite, appelle Lise *ma mie!*

> Je vois que vous aurez
> Tous les maris que vous demanderez.
> J'en avais un, du moins en espérance;

Un seul, hélas! *c'est bien peu, quand j'y pense.*

. . . .

Un président, un ingrat, un époux
Que je poursuis, *pour qui je perds haleine*, etc.

Quelle plaisanterie et quel style! Et c'est celui de tous les personnages qui veulent être comiques. Écoutez Rondon avec sa fille:

Matoise, mijaurée,
Fille pressée, ame dénaturée!
Ah! Lise, Lise! Allons, je veux savoir
Tous les entours de ce procédé noir.
Çà, depuis quand connais-tu le corsaire?
Son nom, son rang; comment t'a-t-il pu plaire?
De ses méfaits je veux savoir le fil:
D'où nous vient-il? en quel endroit est-il?
Réponds, réponds. Tu ris de ma colère...

Non-seulement cet amas d'expressions grotesques fait demander où est le goût de cet écrivain qui en avait tant; mais Lise même, dont le rôle est tout autrement fait, Lise ici a tort de rire: c'est un défaut de sens et de bienséance dans la situation et les alarmes où elle est; et d'ailleurs elle est trop bien née pour manquer à ce point à son père, sur-tout quand les apparences sont contre elle.

Sans insister davantage sur tous les défauts du même genre, qui sont assez reconnus, voyons ce morceau sur le mariage, que je me suis promis de citer, ne fût-ce que pour nous dédom-

mager des détails désagréables où il a fallu entrer. C'est la jeune Lise qui parle :

A mon avis, l'hymen et ses liens
Sont les plus grands, ou des maux, ou des biens.
Point de milieu : l'état du mariage
Est des humains le plus cher avantage,
Quand le rapport des esprits et des cœurs,
Des sentiments, des goûts et des humeurs
Serre ces nœuds tissus par la nature,
Que l'amour forme, et que l'honneur épure.
Dieu! quel plaisir d'aimer publiquement,
Et de porter le nom de son amant!
Votre maison, vos gens, votre livrée,
Tout vous retrace une image adorée;
Et vos enfants, ces gages précieux,
Nés de l'amour, en sont de nouveaux nœuds.
Un tel hymen, une union si chère,
Si l'on en voit, c'est le ciel sur la terre.
Mais tristement vendre, par un contrat,
Sa liberté, son nom et son état
Aux volontés d'un maître despotique,
Dont on devient le premier domestique;
Se quereller ou s'éviter le jour,
Sans joie à table, et *la nuit sans amour;*
Trembler toujours d'avoir une faiblesse,
Y succomber, ou combattre sans cesse;
Tromper son maître, ou vivre sans espoir
Dans les langueurs d'un importun devoir;
Gémir, sécher dans sa douleur profonde:
Un tel hymen est l'enfer de ce monde.

Dans ces vers, d'autant plus souvent rappelés,

que l'application en est plus fréquente, je n'en vois qu'un qui me paraisse une tâche; c'est celui-ci :

> Sans joie à table, et *la nuit sans amour*.

Il est trop libre, et par l'idée, et par l'expression, pour une fille bien élevée; il est excellent pour le poëte qui l'a fait, mais non pas pour le personnage qui le prononce. Cette disconvenance est un des défauts les plus marqués dans les comédies de Voltaire, et peut servir à expliquer en partie pourquoi cet homme, qui, dans d'autres genres d'ouvrages, a porté si loin le talent de la bonne plaisanterie, en prose et en vers, n'a point eu celui de la plaisanterie comique. D'abord, c'est que le comique et le plaisant, quoique ce dernier puisse et doive servir à l'autre, ne sont point essentiellement la même chose. Dans une satire, dans une épître, dans un badinage quelconque, la gaieté naturelle et l'esprit peuvent vous suffire; vous parlez en votre nom, et vous pouvez vous servir de tous vos moyens. Mais au théâtre tout change de face : il faut d'abord être comique par les situations et les caractères, et Voltaire n'a jamais su être ni l'un ni l'autre; ensuite, ce sont ces situations et ces caractères qui déterminent le ton de plaisanterie convenable à la scène, et c'est encore ce que Voltaire n'a pas su saisir. — Mais pourquoi des hommes bien inférieurs à lui en sont-ils venus à

bout? — La raison que je vais en donner paraîtra peut-être singulière; je crois pourtant que c'est la véritable. Deux qualités ont dominé chez lui, une imagination singulièrement mobile et flexible, et une incroyable vivacité d'esprit: l'une l'a servi à merveille dans la tragédie; l'autre lui a nui beaucoup dans la comédie. Il n'avait qu'à se laisser aller à son imagination, pour se mettre à la place des personnages tragiques; rien ne lui était plus facile, et il trouvait en lui des passions, des sentiments, de grandes idées : tout ce que recèlent les trésors d'une imagination heureuse et poétique, il l'avait. Mais il n'avait pas moins de ce qu'on appelle esprit proprement dit; il en avait infiniment; nul homme n'en eut davantage: et si, dans la tragédie, il n'avait qu'à suivre l'essor de son imagination, dans la comédie, il fallait au contraire se rendre maître de son esprit, s'en dépouiller absolument, pour en prendre un subordonné, mais nécessaire; et c'est ce qui lui était très-difficile, et peut-être même impossible. En fait d'esprit, il était trop lui pour devenir un autre; c'eût été un effort trop pénible, et tout ce qui demandait de l'effort répugnait à la manière d'être de cet homme extraordinaire, que la nature avait tellement favorisé, qu'il a produit à peu près sans peine tout ce qu'il a fait de bon et de beau. Cet homme qui, communiquant de tous côtés le mouvement irrésistible qui l'entraînait, a donné son esprit à tout un siècle (et ce n'a pas

toujours été à beaucoup près pour la gloire et le bonheur du siècle, ni de Voltaire), ne pouvait pas se plier à celui d'un personnage de comédie. Que faisait-il? Il lui donnait le sien propre, ou lui en donnait un qui ne ressemblait à rien. De là un double inconvénient : ou ses personnages parlent trop bien, et alors c'est l'esprit du poëte, c'est la plaisanterie de Voltaire, l'un et l'autre hors de place; ou bien, s'il était trop évidemment averti par la nature des personnages que ce n'était pas lui qui devait parler, alors, plutôt que de chercher le ton et le langage convenable à ces personnages, ce qui aurait exigé un travail qui lui était trop étranger, il trouvait plus court et plus aisé d'en faire autant de bouffons; et, au lieu de se déguiser successivement sous plusieurs formes, selon la nature du personnage, il prenait pour tous un masque et une marotte : c'était Voltaire en habit de bal, parce qu'il est plus facile de se masquer que de se travestir. C'est dans cette dernière espèce que sont les Fierenfat, les Rondon, les Croupillac, les personnages de *la Femme qui a raison*, de *la Comtesse de Givri*, du *Dépositaire*, du *Droit du Seigneur*, plusieurs de ceux de *l'Écossaise;* tous êtres factices et burlesques, qui n'ont qu'un langage de fantaisie. Quant à l'autre espèce de disconvenance, les exemples en sont fréquents dans *l'Enfant prodigue* et dans *Nanine*. La suivante de Lise lui demande-t-elle compte de son cœur, elle répond :

Comment chercher la triste vérité
Au fond d'un cœur, hélas! trop agité?
Il faut, au moins, pour se mirer dans l'onde,
Laisser calmer la tempête qui gronde,
Et que l'orage et les vents en repos
Ne rident plus la surface des eaux.

Ce n'est pas la conversation de Lise, c'est la poésie de Voltaire. Est-il question de son mariage avec Fierenfat,

C'est un breuvage affreux, plein d'amertume,
Que, dans l'excès du mal qui me consume,
Je me résous de prendre malgré moi,
Et que ma main rejette avec effroi.

Encore Voltaire.

Euphémon, en parlant des liaisons de son enfance avec Lise, se sert d'une comparaison toute poétique.

Plantés exprès, deux jeunes arbrisseaux
Croissent ainsi pour unir leurs rameaux.

Qui ne connaît pas ces vers de *Nanine?*

Je vous l'ai dit, l'amour a deux carquois :
L'un est rempli de ces traits tout de flamme,
Dont la douceur porte la paix dans l'ame,
Qui rend plus purs nos goûts, nos sentiments,
Nos soins plus vifs, nos plaisirs plus touchants;
L'autre n'est plein que de flèches cruelles,
Qui, répandant les soupçons, les querelles,

Rebutent l'ame, y portent la tiédeur,
Font succéder les dégoûts à l'ardeur.

C'est un très-joli madrigal, mais ce n'est pas là du dialogue.

A l'égard des plaisanteries qui sont celles de l'auteur, et non pas du personnage, en voici des exemples :

Ni vous ni moi n'avons un cœur tout neuf :
Vous êtes libre, et depuis deux ans veuf;
Devers ce temps, *j'eus cet honneur moi-même;*
Et nos procès, dont l'embarras extrême
Était si triste et si peu fait pour nous,
Sont enterrés *ainsi que mon époux.*

Cette manière de plaisanter sur le veuvage est d'un poëte qui badine et non d'un personnage sérieux et décent. Cette même baronne dit, en voyant Nanine si jolie :

Que la nature est pleine d'injustice!
A qui va-t-elle accorder la beauté?

Fort bien jusque-là ; c'est un trait d'humeur. Mais elle ajoute :

C'est un affront fait à la qualité.

Ce vers est une ironie de l'auteur, qu'il fait dire sérieusement à la baronne. Cela est si vrai, que le trait serait excellent, si, après les deux premiers vers, une soubrette disait à part dans un coin du théâtre :

C'est un affront fait à la qualité.

C'est donc évidemment l'auteur qui s'est mis en tiers dans le dialogue. Il serait inutile de multiplier les exemples : ceux-là suffisent pour mettre sur la voie un lecteur qui réfléchit.

Au reste, ce petit drame de *Nanine* est ce que Voltaire a fait de mieux dans ce genre ; il est plein d'intérêt, de grace et de détails charmants. Il eut dans sa nouveauté beaucoup moins de succès que *l'Enfant prodigue ;* mais depuis il a toujours été bien plus suivi et plus goûté. Il y a des fautes de dialogue, de goût et de diction ; mais il ne tombe jamais dans le mauvais comique de *l'Enfant prodigue*. Blaise et Germon sont peu de chose, mais ils sont ce qu'ils doivent être, et le babil de la petite vieille ne manque point de vérité : ce sont, en comédie, des nuances légères, mais elles ne sont pas fausses. J'observerai seulement que le rhythme de dix syllabes que l'auteur a employé n'est pas une nouveauté fort heureuse : elle n'a été adoptée dans aucun ouvrage connu. Elle me paraît avoir deux inconvénients : l'un, que les rimes étant plus rapprochées, rendent le mécanisme de la versification trop sensible ; l'autre, que la tournure des vers, étant plus vive et plus serrée, amène plus aisément la tentation de montrer de l'esprit ; et l'un et l'autre éloignent un peu de la vérité et de l'illusion, qu'il faut préférer à tout.

Le Droit du Seigneur n'est qu'une faible réminiscence de *Nanine*, un roman de peu d'intérêt, irrégulièrement construit. Il était d'abord en cinq actes, et fut depuis réduit à trois : il ne fut pas plus accueilli d'une manière que d'une autre. Il y a quelques morceaux agréables, mais qui n'ont pu le soutenir sur la scène.

La Femme qui a raison n'y a jamais paru, non plus que *le Dépositaire* : on y trouve aussi quelques détails ; mais ces deux ouvrages sont également destitués d'action, de vraisemblance, de bienséance et de goût.

La prude est une imitation d'une comédie anglaise : le fond du sujet, malgré les adoucissements que l'auteur y a mis, est incompatible avec la décence de notre théâtre, et les mauvaises mœurs y sont plus odieuses que comiques. La prude est une espèce de tartufe femelle, dont l'hypocrisie et la dépravation sont grossières et maladroites. L'intrigue est forcée ; la versification est facile et négligée ; les scènes sont mêlées de quelques jolis vers.

On revoit encore *l'Écossaise ;* ce qui prouve que la fortune qu'elle fit dans sa nouveauté n'était pas due entièrement au plaisir que tout Paris semblait prendre au spectacle d'une vengeance publique. Il y a plus : la partie satirique de cet ouvrage est aujourd'hui ce qui plaît le moins. Il y a beaucoup moins d'art que d'amertume et de virulence ; et si elle fut si constamment et si vive-

ment applaudie, c'était seulement une marque de l'aversion et du mépris qu'on avait pour celui qui en était l'objet. C'est un tissu d'injures atroces : je n'examinerai point si elles étaient fondées ; mais dans cette supposition même, c'est encore une raison pour les désapprouver. Le théâtre de Thalie n'est point fait pour ces sortes d'exécutions. J'ai observé ailleurs combien cette licence était dangereuse ; car si le théâtre est ouvert à la satire personnelle contre un homme méprisable, la haine trouvera les moyens d'y monter pour insulter le talent estimable et honnête, et nous en avons vu des exemples.

L'Écossaise est évidemment une ébauche faite à la hâte : tout y ressent la précipitation et la négligence. Les évènements sont brusqués, les répétitions fréquentes, les scènes tronquées : Freeport et lady Alton sont outrés, l'un dans sa grossièreté brutale, l'autre dans sa violence forcenée. Mais ce même rôle de Freeport est quelquefois piquant par sa bizarrerie ; et celui de Lindane est intéressant par un mélange de douceur et de noblesse, de sensibilité et de courage ; c'est le seul personnage qui soit bien traité, parce qu'il n'a rien de la comédie.

La Mort de Socrate ne doit point être considérée comme un ouvrage dramatique : l'intention de l'auteur est visible ; c'est une allégorie satirique et transparente, où même les convenances du genre ne sont pas toujours gardées ; et l'au-

teur, qui a toujours Paris devant les yeux, oublie de temps en temps que sa pièce représente Athènes, l'aréopage et les prêtres de Cérès.

SECTION VIII.

Diderot, Saurin, Sedaine.

Dans le temps même où l'on s'élevait encore contre les innovations de La Chaussée, quoique heureusement suivies par l'auteur de *l'Enfant prodigue* et de *Nanine*, un homme qui eut beaucoup d'esprit et de mauvais esprit, beaucoup de connaissances et fort peu de jugement, des prétentions aussi exaltées que sa tête, quelquefois le talent d'une page, et jamais celui d'un livre, Diderot crut, toute sa vie, avoir fait une grande découverte en proposant le *drame sérieux*, le *drame honnête*, la *tragédie domestique;* et, sous tant d'affiches différentes, c'était tout uniment le genre de La Chaussée, en ôtant la versification et le mélange du comique. Diderot accompagna ses deux essais de deux poétiques, qui seront examinées ailleurs. Le premier, intitulé *le Fils naturel*, fit un bruit prodigieux. L'auteur dirigeait *l'Encyclopédie*, et tout ce qui tenait à *l'Encyclopédie*, étant alors une affaire de parti, acquérait de la célébrité. Lorsque dans la suite *le Fils naturel* fut représenté, ce drame, dont l'impression avait fait tant de fracas, tomba très-

tranquillement. C'était une déclamation froide et emphatique, aussi insupportable à la lecture qu'au théâtre; c'est tout ce qu'il est possible d'en dire.

Il n'en fut pas de même du *Père de famille :* il réussit, et on le joue encore, quoiqu'il y ait peu de pièces aussi peu suivies. Les deux premiers actes ont de l'intérêt, et il y a au second une scène entre le père et le fils, où le rôle de ce dernier est du moins passionné, si celui du père est déclamatoire; mais, passé ce moment, toute la machine du drame manque par les ressorts; et si la pièce s'est soutenue au théâtre, c'est qu'au moins il y a toujours du mouvement, quoique ce mouvement soit faux. Il n'y a nulle raison pour que le commandeur s'adresse à Germeuil, et se repose sur lui de l'exécution de l'ordre qu'il a obtenu contre Sophie. Germeuil prétend que c'est pour le mettre dans une situation embarrassante que le commandeur lui offre sa nièce et sa fortune, en lui proposant de trahir Saint-Albin, dont il est l'ami, et de concourir à l'enlèvement de sa maîtresse. Mais tout cet embarras est imaginaire. D'abord, si le commandeur veut sérieusement faire enfermer Sophie (et il doit le vouloir, puisque la seule idée du mariage de Saint-Albin avec elle le transporte d'indignation), rien n'est plus inconséquent que de confier son projet à Germeuil, ami intime de ce même Saint-Albin, et amoureux de sa sœur Cé-

cile. Il doit être sûr que Germeuil fera tout pour prévenir cette violence. Ensuite, il ne peut pas croire que Germeuil soit la dupe de ses offres insidieuses : ce jeune homme sait que le commandeur le déteste ; il le connaît pour un homme faux et méchant, et de plus il n'ignore pas que ce n'est point un moyen d'épouser Cécile, que de faire une bassesse et d'outrager mortellement son frère. Enfin, pourquoi Germeuil se croit-il obligé de respecter un secret aussi odieux que celui du commandeur, au point de souffrir que son ami le prenne pour un traître et pour un infame ? Pourquoi cache-t-il ce secret à Saint-Albin, puisqu'il l'a dit à Cécile ? Qu'y avait-il de plus simple que de dire à tous les deux : Le commandeur m'a fait un outrage en me prenant pour un scélérat ; voilà ce qu'il projette ; défiez-vous-en, et prenez vos mesures ? Dira-t-on qu'il craint le commandeur ? Mais il le craint si peu, que c'est lui qui dérobe Sophie à ses persécutions. Et où la mène-t-il pour l'y soustraire ? Dans la maison même du père de famille, où demeure ce commandeur. Encore une fois, pourquoi donc toute cette dissimulation ? Afin que tous les personnages, divisés sans aucune raison, se désolent tous sans sujet. Aussi les trois derniers actes ne sont-ils qu'une suite d'allées et de venues, de brouilleries et d'explications, et surtout d'invraisemblances : il y en a tant, qu'il serait trop long de les détailler. Comment So-

phie, qui n'est depuis quatre mois à Paris que pour implorer les secours de son oncle le commandeur, ne sait-elle pas depuis ce temps où il loge? Comment madame Hébert, cette femme à qui sa mère l'a confiée, vient-elle la chercher chez le père de famille? Assurément Germeuil, qui veut la cacher à tous les yeux, n'a pas dit où il la menait; comment donc cette madame Hébert le sait-elle? Pourquoi l'exempt, chargé d'un ordre du roi, s'en va-t-il sur-le-champ sans l'exécuter, dès qu'il apprend que la maison où il est n'est pas celle du commandeur? Cela change-t-il quelque chose à l'ordre qu'il a reçu? Et l'amour épisodique de Cécile et de Germeuil, comment est-il traité? Le père de famille désire leur union; pourquoi donc ne parle-t-il pas plus ouvertement à sa fille? Comment n'a-t-il aucun soupçon de leur inclination réciproque, lorsque le commandeur en est si bien instruit, et même lui en fait part? D'où vient cette grande surprise qu'il témoigne à la fin, quand ils lui avouent leur amour? Quoi, ce père de famille n'a pas plus de connaissance du cœur de ses enfants! Il est émerveillé que des jeunes gens élevés ensemble aient du goût l'un pour l'autre! On ne finirait pas sur les observations de ce genre: et cependant l'auteur dans ses poétiques invoque à tout moment la nature! cela est plus commun et plus aisé que de la connaître.

Son dialogue s'en éloigne autant que son ac-

tion : c'est tantôt le langage d'un philosophe, tantôt celui d'un prédicateur, ailleurs celui d'un énergumène. C'est une suite d'exclamations, d'invocations, de lamentations. Le père de famille *pleure*, et Saint-Albin *pleure*, et Sophie *pleure*, et Cécile *pleure*. L'auteur a soin de nous avertir, en interligne, de tous ces *pleurs*. Cette monotonie emphatique et larmoyante ennuie et fatigue au point qu'on ne supporte la méchanceté si gratuitement tracassière du commandeur que parce qu'il rompt un peu cette triste uniformité, et que, parmi tant de gens qui *pleurent* toujours, il est le seul qui ne *pleure* point.

Un des drames du même genre qui a eu le plus de succès, c'est *Beverley*, imitation assez fidèle du *joueur anglais*, l'une des pièces les plus intéressantes, et, ce qui est plus remarquable, une des plus régulières du théâtre de Londres. *Beverley* est beaucoup mieux conduit et beaucoup plus naturellement écrit que *le Père de famille* : c'est un tableau frappant et vrai des effets les plus funestes que puisse produire la malheureuse passion du jeu; et trop souvent elle en a produit de semblables. Regnard n'en avait considéré que les folies et les ridicules; aussi n'a-t-il fait de son Joueur qu'un jeune étourdi qui fait des dettes, trompe son père et sa maîtresse, et emprunte aux usuriers : celui de Saurin est un homme marié, qui ruine sa femme, sa sœur et ses enfants; et le sujet était susceptible d'être traité sous ces deux

points de vue, et théâtral dans l'un et dans l'autre. La manie de *Beverley* pour le jeu est très-bien peinte, sur-tout quand, malgré toutes ses résolutions, Stukely l'entraîne de nouveau dans le piége; et les séductions de ce perfide ami ont encore l'avantage d'être une sorte d'excuse pour Beverley. Mais d'un autre côté la bassesse de ce personnage est dégoûtante, et le désespoir de Beverley, qui va jusqu'à lever le couteau pour tuer son enfant, passe la mesure, et même manque le but moral, parce qu'un joueur qui verra ce spectacle, fait pour l'instruire, peut se dire qu'il ne sera jamais capable de cette rage dénaturée. Ajoutez que le spectateur, qui voit lever le couteau sur l'enfant, est trop sûr que le père ne frappera point : d'où il résulte une atrocité gratuite. Une autre faute, c'est que la femme de Beverley, dont la maison n'a plus de meubles, a encore des diamants pour une somme considérable; ce qui n'est guère naturel, puisque d'ordinaire on vend le superflu avant de se priver du nécessaire. Mais en total cet ouvrage, sans pouvoir être comparé au chef-d'œuvre de Regnard, est estimable, et pour le plan et pour l'exécution, et fait honneur à l'auteur original et à son imitateur.

Ce n'est pas la peine de parler de *Cénie*, qui n'est qu'une copie faible et maniérée de la *Gouvernante :* elle eut un succès passager du vivant de l'auteur, qui dut cette indulgence à son sexe

et à la réputation que lui avaient faite, à bien plus juste titre, les *Lettres péruviennes*. Depuis la mort de madame de Graffigny, *Cénie* n'a pas été reprise, et n'est pas lue davantage.

Sedaine, que nous retrouverons à l'article de l'*Opéra comique*, a laissé au théâtre un drame qu'on y revoit avec quelque plaisir, *le Philosophe sans le savoir*, dont le véritable titre, comme l'auteur le dit dans sa préface, était le *Duel*, titre que la police ne voulut pas permettre: ainsi ce n'est pas la faute de l'auteur, si l'ouvrage n'a rien de commun avec le titre. Sedaine n'a jamais l'enflure de Diderot; mais il tombe souvent dans l'excès contraire, dans l'insipidité des petits détails. Les premiers actes de son drame en sont remplis; ce qui ne contribue pas peu à les refroidir. C'est une véritable puérilité que d'amener sur la scène une fille qui, le jour de son mariage, a mis du rouge pour la première fois, et vient chez son père en visite, pour finir par dire, comme Pourceaugnac : *Ah! on m'a reconnue.* Toute espèce de vérité sans intention est aussi sans effet. Mais, d'un autre côté, Sedaine a souvent marqué l'un et l'autre dans des traits d'observation qui paraissent indifférents, et qui ont de la finesse en rentrant dans l'intérêt. Tel est celui de *la lampe de mademoiselle Victorine*, dont on parle au fils de la maison, qui est amoureux de cette Victorine, et qui, prêt à partir pour aller se battre, songe que peut-être il ne la verra plus.

En général, Sedaine, accoutumé à dessiner des canevas pour le musicien, indique plus qu'il ne développe, dans la comédie comme dans l'opéra comique. Tel est ici l'amour de ce jeune homme et de Victorine, qui n'est aperçu que dans le lointain. L'intérêt de la pièce est d'ailleurs fondé tout entier sur le péril du fils de la maison, péril que l'auteur a jeté avec art au milieu de la joie et des fêtes d'une noce. Mais l'intrigue n'est conduite ni avec force ni avec vraisemblance, et les incidents ne sont point assez liés au sujet. La proposition d'Antoine, de ce vieux commis qui veut aller se battre pour son maître, est insensée; et ce même Antoine, qui doit être un homme sage et ferme, perd la tête au point de ne rien voir de ce qu'il doit voir le mieux, et de venir annoncer brusquement au père la mort du fils, sans prendre la peine de s'assurer au moins d'un fait de cette importance : de là les coups du marteau (imitation forcée du coup de canon d'Adélaïde), qui ne laissent pas de produire leur effet, parce que le spectateur ne peut s'apercevoir de la fausseté des moyens que dans la scène suivante, et que la réflexion ne détruit pas l'impression antérieure; ce qui est une excuse pour l'auteur. Il y a du naturel dans le dialogue, mais de ce naturel qui ne saurait se passer de l'acteur, et qui disparaît à la lecture, faute d'expression.

Une autre pièce du même auteur, *la Gageure imprévue*, tirée d'un conte de Scarron, est plutôt

un joli proverbe qu'une comédie. Il n'y a ni action ni intrigue : c'est une espèce d'énigme dont on ne sait le mot qu'à la fin; mais les détails sont d'une originalité amusante.

Je ne dirai rien de quelques autres drames qui ne sont pas sans mérite, et dont les auteurs sont vivants; encore moins de la foule innombrable de drames qui sont morts avant leurs auteurs. Je finis par quelques nouvelles réflexions sur ce genre, appelé communément *tragédie bourgeoise*.

Il emploie, comme la tragédie proprement dite, la pitié et la terreur; mais il est toujours près des deux écueils, bien plus à craindre là que dans la tragédie, et bien plus difficiles à éviter, le romanesque des évènements, et l'atrocité ou la bassesse des caractères. Il n'a de la tragédie ni la dignité des personnages, ni l'appareil de la représentation, ni l'intérêt attaché aux grands évènements, aux noms célèbres, aux révolutions des empires, aux mœurs des peuples, à la majesté de la chose publique, ni par conséquent la pompe de style convenable à ces grands objets; il ne peut donc guère s'élever jusqu'à ce sublime qui est de l'essence de la tragédie. Privé de toutes ces ressources, il se soutient sur deux grands pivots, la morale et l'intérêt. La morale dans le drame est rapprochée du commun des hommes, et propre à toutes les conditions, et l'on peut opposer cet avantage à celui de la tragédie, qui

est d'instruire ceux de qui dépend le sort des autres hommes. Quant à l'intérêt, ceux qui ont cru qu'il était naturellement plus vif dans le drame, parce que les personnages sont plus près de nous, se sont bien trompés. Il est dans la disposition du cœur humain de mesurer la pitié pour le malheur sur le rang et l'élévation du malheureux, et de calculer ce qu'il souffre par ce qu'il a perdu ou par ce qu'il risque de perdre : de là cette compassion assez générale pour les grands tombés dans la disgrace. Quoi qu'ils aient fait, on leur pardonne assez volontiers dès qu'ils ne peuvent plus faire de mal, et bientôt ils sont plus oubliés que haïs. Le passage de la grandeur à la misère, ces changements imprévus, ces révolutions de la fortune, font sur nous, au théâtre comme dans l'histoire, une impression infaillible. A cette considération il faut en joindre une autre non moins fondée, c'est que les destinées des rois et des grands sont pour nous dans une espèce d'éloignement très-favorable à cette perspective théâtrale, l'un des principes de l'illusion dramatique, et l'un des secrets des arts d'imitation. Et qui ne sait combien c'est une route sûre pour maîtriser notre ame, que de s'emparer d'abord de notre imagination?

Le drame ne peut donc nous attacher que par un intérêt d'action très-puissant. Or, cet intérêt ne peut s'établir le plus souvent que par des circonstances extraordinaires, dont l'assemblage

peut choquer la vraisemblance, ou par des caractères bas et atroces, qui nous révoltent et nous dégoûtent. On répondra que ces deux inconvénients existent de même pour la tragédie: mais il y a une différence essentielle à observer, c'est que dans la tragédie l'importance des objets, l'élévation des personnages, la sphère si étendue des probabilités historiques, nous disposent bien plus facilement à croire un certain nombre de faits étonnants et presque merveilleux, au lieu que ces mêmes faits ne nous paraissent plus qu'un échafaudage de commande, lorsqu'ils sont accumulés sur une destinée vulgaire. Que l'on songe, d'un autre côté, que dans la tragédie les grands crimes sont liés à de grands intérêts qui les ennoblissent en quelque sorte, et, sans rendre celui qui les commet moins coupable, le rendent moins vil à nos yeux. Un scélérat fameux peut imposer par la hauteur de son caractère et de ses entreprises; mais des forfaits obscurs et des atrocités domestiques ne peuvent guère élever l'imagination, et flétrissent l'ame.

Il résulte que le *drame* offre de grandes difficultés au talent fait pour les apercevoir, et de dangereuses facilités à l'homme médiocre, dispensé d'écrire en vers, et de se porter à la hauteur des grands personnages et des grandes vues de l'histoire. Fécond pour les mauvais écrivains, ce genre sera toujours le plus borné pour le talent supérieur, qui sait juger et choisir un sujet.

S'il y a des exceptions à la théorie générale que je viens d'exposer, elles ne seront que pour lui; et celui qui a du génie peut en mettre par-tout. Rien n'empêche qu'entre ses mains un drame, sur-tout s'il est écrit en vers, ne puisse être un très-bel ouvrage; il peut même s'élever jusqu'aux situations et jusqu'à l'éloquence de la tragédie. Mais ce n'est pas sur des exceptions qu'il faut juger; et s'il y a quelque chose au monde de singulièrement aisé, c'est un drame médiocre en prose : aussi n'y a-t-il rien de si commun.

SECTION IX.

Fabre d'Églantine et Beaumarchais.

J'ai maintenant à parler de deux auteurs morts depuis que cet article de la comédie a été composé, Fabre d'Églantine (1) et Beaumarchais; deux hommes absolument différents sous tous les rapports, et que l'ordre des temps rapproche ici, quand tout le reste les sépare. Ils ont cela seul de commun, qu'ils appartiennent non-seulement aux lettres, mais à l'histoire; car tous

(1) Il avait pris ce surnom, assez bizarre, d'un prix qu'il avait remporté, je ne sais comment, aux jeux floraux de Toulouse, et qui consistait dans une églantine d'argent. On ne tarda pas à voir des surnoms, ou prénoms, ou pronoms, bien autrement extraordinaires : quelques-uns subsistent encore.

deux y seront nommés, mais l'un en passant, et dans cette foule d'insensés presque en même temps complices et victimes du délire révolutionnaire; l'autre, avec quelque attention et quelque honneur, comme ayant signalé un grand courage dans de grands dangers, et comme mêlé à des opérations politiques où son caractère et ses moyens le rendirent utile à sa patrie, et même aux étrangers. Je m'arrêterai sur le premier autant qu'il le faudra pour évaluer le seul titre qu'il pourra garder au théâtre, et sur-tout pour étouffer les poisons déposés dans une production posthume, *les Précepteurs*, aussi scandaleusement applaudie sur la scène qu'exaltée par des journalistes, dignes prôneurs de sa muse immorale et de sa mémoire abandonnée, quand il eût été à souhaiter pour lui que toutes les deux fussent également ensevelies. Je m'arrêterai un peu davantage sur le second, dont la personne et la plume offrent beaucoup à observer : la première, par le contraste de ses excellentes qualités avec les calomnies absurdes dont elle a été l'objet; la seconde, par un autre contraste, celui des vices de genre et des défauts de goût avec un talent très-réel et très-original; espèce d'alliage qui, dans ses écrits, et sur-tout dans son théâtre, est d'autant plus séduisant que l'imitation en est plus facile.

FABRE.

Fabre, comédien de province, vint à Paris peu de temps avant la révolution, apportant, disait-on, *une douzaine* de pièces de théâtre, tragédies, comédies, opéra comiques, etc. Tout ne fut pas joué, et ce qui put l'être est déja, pour la plus grande partie, oublié depuis long-temps. *Augusta*, prétendue tragédie, et une comédie du *Présomptueux*, furent à peine achevées, celle-ci notamment, dans un temps où les théâtres étaient déja *révolutionnés*, et où Fabre lui-même était devenu une puissance. Mais il fut plus heureux dans *l'Intrigue épistolaire*, qui eut beaucoup de vogue aux représentations, et dans *le Philinte de Molière*, qui attira les regards des connaisseurs. On pourra voir ailleurs une analyse (1) détaillée de cette dernière pièce : il suffit de dire que c'est sans comparaison le meilleur, ou plutôt le seul estimable ouvrage que Fabre ait laissé, non pas à ceux qui lisent, mais du moins à ceux qui vont au spectacle. Il est vrai que le titre même de la pièce est d'abord une fausseté et une ineptie : c'est calomnier très-ridiculement Molière que de faire du complaisant Philinte, qu'il a fort à propos opposé au misanthrope Alceste, un homme dénué de toute mo-

---

(1) Tome XIII.

rale et de toute humanité, en un mot, un parfait égoïste; ce qu'est véritablement le Philinte de Fabre. Molière opposait un excès à un excès, celui de la douceur à celui de la sévérité; mais il en savait trop pour mettre en regard et sur la même ligne les vices du cœur et les travers de l'esprit. Quand le règne des bienséances sera rétabli, l'on effacera cette insulte publique à la mémoire de Molière, et la pièce sera intitulée ce qu'elle est, *Philinte* ou *l'Égoïste*. Cette étrange méprise ferait présumer que Fabre lui-même n'avait pas bien compris ce qu'il faisait. Envenimé de haine, comme tous les esprits de la même trempe, contre tout ce qui s'appelait homme du monde, contre tout ce qui avait dans la société un rang qu'il n'avait pas et ne devait pas avoir, il eût bien voulu faire croire que toute la société était en effet composée de méchants et de fripons; et cette espèce de haine (on a dû le voir assez dans les évènements de nos jours) était bassement envieuse, et pas plus morale que politique. Mais enfin il eut le mérite de tracer un caractère très-prononcé, et trop commun dans la corruption *philosophique* de notre siècle, l'égoïsme de principe et de calcul, sujet essayé deux fois (1) en peu d'années et sans succès, et que lui seul a su traiter. Il n'est pas

---

(1) *L'homme personnel*, de Barthe; et *l'Égoïsme*, de M. Cailhava.

moins vrai qu'il a manqué ce qu'il y avait à la fois et de plus moral et de plus comique dans le sujet; mais c'est ce que Fabre était bien loin d'apercevoir. Si le Philinte de Molière n'est qu'un peu trop homme du monde, celui de Fabre est décidément *philosophe;* j'entends de ceux dont l'auteur de la comédie de ce nom a dit fort spirituellement :

> ....Pour moi, je les soupçonne
> D'aimer *le genre humain*, mais pour n'aimer personne.

Combien leur jargon à la fois emphatique et doucereux, leur hypocrisie de phrases, leur ton rogue ou mielleux, selon le besoin et l'occasion, auraient pu répandre de teintes légères et badines sur *le Philinte Égoïste*, si l'auteur avait eu assez de sens pour saisir ces nuances, et assez de talent pour en égayer son tableau. Il eût évité un des défauts les plus marqués de son ouvrage, et qui en affaiblit le plus l'effet dans la nouveauté et aux reprises, le sérieux trop fréquent, qui fait que son *Philinte* tient plus souvent du genre mixte qu'on appelle drame que de la comédie proprement dite. On peut se souvenir qu'il fut plus estimé que suivi, et je crois en avoir assigné ici une des causes principales. Les connaisseurs lui savent gré de cette idée vraiment heureuse et dramatique, d'avoir fait trouver à l'égoïste sa punition dans son égoïsme même, et fait retomber sur lui les conséquences

de ses détestables principes. Mais en général on aurait voulu que la pièce fût plus gaie et plus amusante, et l'on n'avait pas tort : toute comédie doit l'être. On rit peu à celle-là; et combien l'on rit encore au *Misanthrope*, quoiqu'on y désirât, ce me semble, un peu plus d'action et d'intrigue! Ce n'est pas assurément que je sois capable d'établir aucune ombre de parallèle entre deux productions qui sont à une si prodigieuse distance l'une de l'autre : si j'ai nommé *le Misanthrope*, c'est la faute de Fabre, qui par son titre même rappelle malheureusement cet inimitable chef-d'œuvre, dont lui seul peut-être pouvait ne pas redouter le souvenir et la concurrence, tant son amour-propre était fou. Aussi l'ai-je entendu se vanter tout haut de ne consulter personne : il regardait les avis comme des piéges, et les critiques comme des injures. Il avait pourtant de l'esprit naturel, et même son talent ne pouvait guère être autre chose; car on peut conclure de ses écrits qu'il manquait d'études et d'éducation. L'ignorance de la langue y est portée à un excès qu'on ne retrouverait dans aucun écrivain connu, depuis cent cinquante ans que la langue est fixée. Il faut, pour s'en faire une idée, avoir le courage de le lire de suite; et comme les fautes de grammaire sont susceptibles de démonstration pour tout homme un peu instruit, une preuve qu'il ne l'était pas, c'est qu'il affecta de ne rien comprendre aux repro-

ches qu'on lui fit sur sa diction, lorsqu'il eut paru mériter par son *Philinte* qu'on l'avertît de ses fautes. On ne voit pas non plus qu'il ait mis depuis le moindre soin à corriger son style; et s'il l'avait pu, il est vraisemblable que l'amour-propre même l'eût intéressé à rendre au moins supportable à la lecture ce que les bons juges avaient trouvé digne d'estime au théâtre; au lieu qu'il ne lui restera dans la postérité que le plan bien conçu d'un drame illisible.

Je ne sais si le sérieux reproché à son *Philinte* le piqua d'émulation, et lui fit chercher le mérite de la gaieté dans *l'Intrigue épistolaire;* mais il ne trouva pas celle qui est de bon goût. Cette *Intrigue*, qui n'est qu'une grossière contre-épreuve du *Barbier de Séville,* en est aussi loin que le très-joli *imbroglio* du très-amusant *Barbier* est lui-même encore loin des bonnes pièces du haut comique. Celle de Fabre n'est qu'un vieux canevas rapiécé de tous les lambeaux de l'ancien théâtre italien et espagnol, déja usés depuis cent ans sur le nôtre, et qu'assurément la broderie du style de Fabre n'était pas propre à relever. Molière, qui s'en servit dans ses commencements, mais en homme qui sait perfectionner tout ce qu'il touche, donna dans son excellente *École des Maris* le meilleur modèle possible de ce genre secondaire, dont les moyens, par eux-mêmes faciles et nombreux, ont en même temps l'inconvénient de se ressembler

trop, soit par des ressorts trop forcés, soit par des résultats trop prévus. Molière, au lieu d'épuiser ce jeu de machines, devenues vulgaires dès ce temps-là, sut le premier y mettre de l'art et de la mesure, les raffina sans les multiplier, les réduisit à la vraisemblance, et fit sortir, d'un très-petit nombre d'incidents bien liés et bien ménagés, des effets de situation, de caractère et de dialogue. Ce fut là le progrès rapide qui le conduisit en un moment de *l'Étourdi* et du *Dépit amoureux* à *l'École des Maris* et à *l'École des Femmes*. Disciple des Espagnols dans les deux premières, il semblait leur dire dans les deux autres : Voilà comme il convient au vrai talent de traiter votre genre, qui, même tel que je vous l'ai fait voir, n'est encore qu'au second rang. Et bientôt après il créa la comédie de caractère et de mœurs, dont personne en Europe n'avait encore eu l'idée. Si je retrace cette marche, qui ne peut être que celle d'un génie rare, ce n'est pas, encore une fois, que je demande à Fabre rien de semblable, même dans ce genre inférieur, le seul dont il s'agit ici. Beaumarchais, qui avait bien un autre esprit et un autre talent que Fabre, n'a fait, dans son *Barbier de Séville*, que se rapprocher plus que personne du degré où Molière avait porté autrefois ce genre d'intrigue, que lui-même ensuite, par des conceptions d'un ordre bien supérieur, fit baisser beaucoup dans l'opinion, mais qui dans ces derniers temps fut

ressuscité et accueilli avec joie, faute de mieux. Je veux dire seulement qu'après tant de secours et de modèles Fabre n'en est que plus inexcusable de n'avoir fait de son *Intrigue épistolaire* qu'une très-gauche et très-lourde caricature de tout ce que l'on connaissait; d'amalgamer maussadement ce qu'il prend par-tout; de heurter sans cesse la vraisemblance et le sens commun, sans pouvoir même tirer une seule situation vraiment comique de la quantité de ressorts qu'il met en œuvre; de n'avoir pas un seul caractère bien entendu et bien soutenu; et de n'obtenir le rire que par des rôles de charge et des scènes de tréteaux. A la preuve : car il est temps que la critique se fasse entendre, et précède les sifflets qui bientôt, je l'espère, chasseront de notre scène régénérée toutes ces productions bâtardes, dont l'existence prolongée anéantirait enfin l'art dramatique et le théâtre français.

Son Clénard n'est autre chose que Bartholo sans esprit; et quoiqu'il soit procureur, il finit, indépendamment de toutes ses autres sottises, par être dupe de l'artifice le plus trivial, il est vrai, dans les dénoûments de comédies, à dater des *Plaideurs*, un écrit substitué à un autre, mais qui certainement, de tous les escamotages possibles, est celui qui doit échapper le moins à un vieux procureur, averti même d'avance (tant l'auteur est adroit!) que c'est là nommément le seul piége dont il ait à se garantir. Et il y tombe!

Un vieux retors tel que Clénard, qui n'est rien moins qu'un fou tel que Chicaneau, signe sans y regarder! Il donne raison à Cléry, son jeune rival, déguisé en clerc de notaire, contre le véritable clerc, qui, pendant un quart d'heure, n'a pas même l'esprit de se faire entendre, qui n'a que quatre mots à dire pour se faire connaître, et ne les dit pas, qui ne parvient pas même à donner le moindre soupçon au soupçonneux Clénard. Certes il n'y a ni esprit ni talent à bâtir une pièce sur un pareil amas d'absurdités; et ce n'est pas ainsi que Beaumarchais construit un *imbroglio*. Ses tours d'adresse sont de nature à ce qu'on puisse être dupe sans être un imbécille, et à ce que les spectateurs puissent applaudir sans être des sots.

Que dire de cette invention puérile et faite pour des contes d'enfants, de cette lettre attachée par Cléry au pan de l'habit du tuteur, apparemment avec la certitude que personne ne l'apercevra, si ce n'est celle à qui on l'adresse? C'était bien la peine de se travestir en garçon marchand pour ne pas même monter chez Pauline, quoique ce soit dans ce cas-là l'usage général et indispensable que le marchand lui-même étale ses étoffes, et qu'il n'y ait pas ici la moindre raison particulière pour que Clénard et sa sœur ne le fassent pas monter, puisqu'ils ne se défient de lui en aucune manière. Et depuis quand un garçon marchand livre-t-il des ballots de soie à la

discrétion d'un jeune homme inconnu? Cela serait tout au plus possible, si l'inconnu commençait par acheter tout, comme on le voit dans quelques romans. *J'ai gagné deux commis*, dit Cléry dans sa lettre; et comment les a-t-il *gagnés?* Supposons qu'il en ait même eu le temps, lorsqu'à peine il a celui d'être instruit de l'achat projeté; ce Cléry, *qui a peu de fortune*, frère d'un peintre qui meurt de faim, est-il l'opulent Almaviva, qui a toujours ses poches pleines d'or pour persuader des Basiles qui n'ont rien à perdre ni à risquer? et des commis de magasin sont-ils dans le cas de ces Basiles? Que de moyens faux pour en amener un follement périlleux, celui d'une lettre qui peut tout perdre, à moins du plus grand hasard!

Autre invention de la même force, celle de la lettre que Pauline veut faire partir pour son amant, et qu'elle met subtilement à la place d'une autre lettre que la sœur de Clénard, surveillante de sa pupille, doit envoyer, par un commissionnaire, on ne sait où. On prend la précaution de nous dire qu'*elle a la vue très-mauvaise*, et rien n'est plus commode en effet que des personnages aveugles pour faire jouer de pareils ressorts de comédie. Je conçois qu'il faut à l'auteur des aveugles pour ne pas voir le gros fil qui fait mouvoir ses marionnettes; mais, aveugle tant qu'on voudra, elle descend à la porte pour donner la lettre au commissionnaire;

et il faut bien, suivant la coutume et le besoin, qu'elle lui dise où il doit aller. S'il sait lire, il verra que l'adresse contredit l'ordre; il le dira: s'il ne sait pas lire, il n'ira pas chez Cléry; il ira où on lui a dit d'aller; et, dans les deux cas, que devient le message et le secret? Est-il permis d'appeler *Intrigue* cet assemblage d'inepties et d'impossibilités qu'on passerait dans une *parade* des boulevards, parce qu'alors tout serait d'accord avec le titre? Le style d'ailleurs serait souvent dans le genre, à commencer par le rôle de la sœur, qu'on peut appeler, pour ses proverbes, la femelle de Sancho Pança. Le bon choix de comique, qu'un personnage qui parle ainsi:

A cheval qui veut fuir il ne faut d'éperon.
L'occasion, *je sais*, fait souvent le larron.
Mais à bon chat bon rat: j'étais bonne, et je change.
Oui, qui se fait brebis, toujours le loup le mange.
Enfin, bon averti, mon enfant, en vaut deux.
Suffit: *péril* prévu n'est plus si *dangereux*.
Le succès n'est pas sûr à faire un coup de tête;
Abus: avant le saint ne chômons (1) pas la fête.
Qui cherche le malheur, malheur trouve en amour,
Et voyageur de nuit se repose le jour.
Pour n'avoir plus d'amis, il suffit d'une faute,
Et l'on compte deux fois quand on compte sans l'hôte.

---

(1) L'auteur, qui savait plus de proverbes que d'orthographe, a écrit *chaumons*: car ce n'est sûrement pas une faute d'impression. Je la vois encore répétée tous les jours dans les papiers qui circulent: c'est de l'orthographe révo-

Et le rôle entier est dans ce goût ! Où est don Quichotte, pour s'écrier ici fort à propos, comme dans Cervantes : « *Maudit sois-tu de Dieu et de « ses saints, misérable, avec tes proverbes enfilés « deux à deux !* » Mais le rôle du peintre Fougère est-il meilleur ? C'est un véritable grotesque. L'auteur a voulu, mais très-sérieusement (on ne saurait en douter) lui donner l'enthousiasme de son art, comme le Métromane de Piron a celui de la poésie : c'est le peintre de taverne qui veut copier une tête de Van-Dyck. Ce Fougère est un fou burlesque, qui parle de son talent, comme don Japhet de sa parenté avec l'empereur, *son cousin au mille huitantième degré :*

.... Paix, madame Fougère.
Voilà, graces à vous, à l'humeur qui vous prend,
Dix fautes que je fais dans la barbe d'Argant.
....
Parler au procureur! me mêler de chicane,
Et frapper mon cerveau d'un mélange profane
D'objets rapetissés, qui tiendraient étouffé,
Pendant plus d'un grand mois, mon génie échauffé !

Ce génie échauffé doit être facile à refroidir, car il ne s'agit nullement de *chicane;* il s'agit d'em-

---

lutionnaire. Beaucoup de nos auteurs devraient avoir au moins le bon sens de M. Jourdain, qui demande avant tout à son *maître de philosophie* de lui apprendre l'orthographe. Mais nos *philosophes* du jour seraient-ils tous en état de l'enseigner ?

pêcher, en payant ce qu'il doit, qu'on ne saisisse ses meubles et son lit : c'est là ce que l'auteur appelle *chicane*, et je n'en suis pas trop surpris. Mais ce qui pourrait étonner, si ce pauvre Fougère, dont on prétend faire un artiste enthousiaste, n'était pas un pitoyable fou, c'est de le voir aller chez ce même procureur dont il craignait tant d'approcher, et lui parler et le haranguer fort au long. Pourquoi? Pour lui redemander à grands cris une vieille cuirasse que les huissiers ont emportée : il faut l'entendre.

CLÉNARD.

Que venez-vous chercher *en ces lieux*. Et pourquoi?..

FOUGÈRE.

Ne le savez-vous pas? Pouvez-vous?... Mais que dis-je?
Je ne me flatte pas d'un semblable prodige.
Vous ignorez sans doute et ne concevez pas
Le *sublime* motif qui guide ici mes pas.

Sublime assurément, comme on va voir, et digne de *guider ici ses pas*. Mais pourquoi le procureur, qui n'est pas monté au tragique comme le peintre, lui demande-t-il ce qu'il vient chercher *en ces lieux*, mots qu'on n'a peut-être jamais prononcés dans l'étude d'un procureur? Cela est aussi ridicule, aussi faux, aussi plat, que si Agamemnon disait en voyant Achille : *Que demande ici Monsieur?* Et je parierais encore que Fabre n'aurait rien compris à cette observation, non plus que beaucoup d'auteurs dramatiques

d'aujourd'hui, à en juger par l'inconcevable mélange de tous les tons et de tous les styles, l'un des caractères de lá barbarie dominante. Fougère continue :

Dois-je m'en étonner? Et de pareilles ames
Peuvent-elles *brûler de ces célestes flammes*
Qu'allume dans nos cœurs le plus noble des arts?
.... Un meuble précieux,
Une cuirasse, enfin, qui doit être *en ces lieux*.

CLÉNARD.

Une cuirasse? Quoi?

FOUGÈRE.

La perte serait grande.
Gardez-vous de *nier* ce que je vous demande.

(Il veut dire *dénier* ou *refuser*: qu'importe?)

Son usage est trop noble; *et quel sublime emploi!*
Renaud, Tancrède, Argant, Clorinde, Godefroi,
En seront revêtus. Rendez-moi ma cuirasse;
N'outragez pas les arts, n'outragez pas le Tasse.

(Le Tasse est bien là!)

On ne résiste point à ce nom éclatant:
Rendez-la-moi, monsieur, et je m'en vais content.
Ce meuble m'est sacré, sa valeur infinie;
C'est l'armure, en un mot, de la tendre Herminie.

S'il y a quelque chose d'aussi risible que ce *phébus*, que l'auteur prend de très-bonne foi pour du *sublime*, et que ces *burlesques écarts*,

qu'il prend pour de l'*exaltation*, c'est le soin qu'il a eu de nous avertir de ce qu'il fallait en penser, dans les petites notes indicatives, jointes au dialogue de ses personnages, et qui ne laissent aucun doute sur son intention. Ainsi, lorsque Clénard se moque, et avec grande raison, du *phébus* et des *burlesques écarts* de Fougère, l'auteur met en italique *Clénard, moqueur comme les sots;* et Fougère réclamant sa cuirasse, au nom du Tasse et de tous ses héros, c'est *Fougère exalté*. J'avouerai bien qu'en total le rôle de Clénard est celui d'un *sot*, dans toute la force du terme; mais ce n'est pas ici; et je prendrai la liberté d'être *moqueur* comme lui, sans croire être un sot; et je me *moquerai*, avec tous ceux qui ne sont pas des *sots*, d'un imbécille énergumène qui n'est *exalté* qu'en bêtise. Il est évident, puisque l'évidence est nécessaire contre la démence autorisée, que la prétendue *exaltation* de Fougère n'est point d'un artiste passionné, mais d'un échappé des Petites-Maisons. Si on lui avait enlevé le moindre dessin, la moindre esquisse, il pourrait avoir une colère de peintre; mais invoquer le Tasse pour une vieille cuirasse d'atelier, appeler *meuble précieux et sacré, meuble dont la perte serait grande*, une antiquaille qu'il peut trouver par-tout, même pour rien, et confondre un objet si commun avec *la cuirasse d'Herminie*, qui, dans la langue de son art, s'il la savait, n'est et ne doit être que sous

son pinceau, c'est dans la tête de l'auteur une énorme balourdise, et sur la scène comique une plate turlupinade à renvoyer à la foire. Renvoyons-y tout d'un temps le troisième acte entier, qui se passe dans la maison du peintre; cette jeune fille novice et son amant, qui se déguisent en mannequins; ce Cléry, qui laisse enlever sa maîtresse par des *recors*, quoiqu'il soit armé d'une *pique* (Fabre aurait dû mieux savoir ce que pouvaient les *piques*, au moins contre ceux qui ne se défendaient pas, et les *recors* ne se défendent guère); ce Cléry, qui se laisse emporter lui-même sans résistance, malgré sa *pique;* ce Fougère, qui, voyant sa chambre pleine d'archers, ne se doute même pas de ce qui se passe, et s'amuse à déclamer un demi-quart d'heure contre les *mannequins*, lui qui ne saurait se passer d'une *cuirasse;* cet artiste *exalté*, qui, ayant l'épée à la main, ne se sert pas plus de son épée que son frère de sa *pique*, et qui n'est dans toute cette scène, comme l'indique ingénieusement l'auteur en interligne, que *stupéfait* et *agité*. Tout cela peut faire rire en certains temps, à l'aide des grimaces des acteurs, mais doit, en d'autres temps, aller retrouver dans leur préau *le beau Liandre*, *et monsieur de Gilles son valet*, *et mameselle Zirzabelle sa maîtresse.*

Quant à la pupille Pauline, l'auteur lui a donné tantôt la naïveté d'Agnès, tantôt la finesse de Rosine; ce qui forme, comme on peut s'y atten-

dre, un amalgame fort heureux et un caractère très-conséquent (1). Elle raconte à son tuteur comment elle a fait la connaissance de Cléry, précisément avec le même détail qu'Agnès raconte son aventure avec Horace, sauf la différence du style, qui forme les deux extrêmes, ce qu'il y a de meilleur et ce qu'il y a de pis. On me dispensera de citer : je ne m'y résoudrai que dans *les Précepteurs*, dont je vais parler; et comme l'auteur a toujours écrit de même, c'est assez de quelques morceaux pour remplir cette tâche, dont on ne peut tout au plus se charger qu'une fois.

Clénard dit, comme un autre Arnolphe :

Il fallait s'en aller : c'était fort mal agir.

Et Pauline répond, comme une autre Agnès :

Que voulez-vous, monsieur; j'y prenais du plaisir.

N'était-il pas plus court et plus simple de prendre les deux vers de Molière tels qu'ils sont?

— Mais il fallait chasser cet amoureux désir.

....

Le moyen de chasser ce qui nous fait plaisir!

Je ne serais pas du tout surpris que Fabre, en refaisant les vers de Molière, ait cru les faire

---

(1) L'époque où j'écris m'oblige de redire encore à qui il appartiendra, qu'*un caractère conséquent* ne signifie pas *un rôle de conséquence*, malgré l'usage des coulisses et des journaux. Mais pour cette fois (car on se lasse) je renvoie au dictionnaire ceux qui voudront en savoir davantage.

mieux. Mais enfin, puisqu'il a, du moins à sa manière, voulu montrer, dans toute cette première scène, sa pupille naïve, il ne fallait pas que dans le reste du rôle elle fût toujours avisée, et même effrontée comme une soubrette. Beaumarchais avait eu l'art de placer sa Rosine dans une situation qui pût la rendre intéressante, en développant la pureté et la délicatesse de ses sentiments, lorsqu'elle croit que son amant n'est qu'un perfide; et alors sa sensibilité franche et courageuse excuse et rejette sur la nécessité des circonstances les artifices qui répugnent toujours à une ame neuve et à une fille bien née. Il s'en fallait que Fabre en sût autant : il emprunte bien le moyen d'une fausse trahison, mais il en détruit tout l'effet, en mettaut Pauline dans la confidence; ce qui est très-maladroit. Il arrive de là qu'elle soutient seulement la curiosité du spectateur par tous les efforts d'une fille enfermée, mais qu'elle ne l'attache jamais par les qualités d'une ame honnête et sensible. On ne s'intéresse pas davantage à son amant, ce petit Cléry, qu'on ne connaît pas plus qu'elle ne le connaît elle-même, et dont elle est devenue folle dès le premier moment, au milieu d'une promenade publique, au point de lui faire sur-le-champ une déclaration d'amour en réponse à la sienne. Ce n'est là, ni l'Agnès de Molière, ni même la Rosine de Beaumarchais. L'une attend du moins qu'Horace se soit expliqué sur ses intentions, et l'autre

ne paraît sensible aux poursuites de Lindor que parce qu'elles durent depuis six mois.

Mais ce qui passe toute croyance, c'est le drame posthume intitulé *les Précepteurs*, dont je ne me pardonnerais même pas de parler, tant il est au-dessous de la critique, si à l'heure même où j'écris (1) il n'était joué avec les plus grands applaudissements, et célébré dans les journaux avec une sorte d'adoration, puisque l'auteur n'y est plus nommé que *le Molière du siècle*. Quels journaux, dira-t-on! Soit : mais ce sont à peu près les seuls qui aient droit de paraître ; et cette abjecte littérature dont ils sont les trompettes, rangée depuis dix ans sous les drapeaux révolutionnaires, commande encore le silence et la terreur à quiconque oserait juger Fabre autrement que comme un *patriote martyr*, à qui *la nation* vient enfin de rendre hommage. Je veux bien encore que *la peur* et le besoin de vivre inspirent quelque pitié pour ceux de ces journalistes *de la liberté* qui craignent *les scellés*; mais du moins on ne met pas *les scellés* sur un spectacle pour venger une pièce qui ne regarde pas la chose publique. Les hommes *à bonnets rouges* ne se jettent plus dans le parterre, le sabre à la main, pour soutenir *l'esprit public à sa hauteur*, et l'on n'est plus bâtonné et traîné dans les ruisseaux,

(1) Le directoire régnait encore, quoique déja renouvelé en entier, et fort loin de croire à sa chute prochaine.

au sortir de la salle, pour avoir hué ou applaudi *dans un sens contre-révolutionnaire*. C'est une décadence ou un progrès dont je suis sûr, quoique je n'aille pas au spectacle. Ceux qui applaudissent *les Précepteurs* n'ont donc point d'excuse, puisqu'ils n'y sont pas forcés *sous peine de la vie*, et qu'ils pourraient siffler sans être *déportés*. Le succès tient donc évidemment au goût actuel, et devient l'époque la plus marquée de l'extrême dégradation de l'art, depuis que nos spectacles sont livrés à une multitude sans frein, et à une jeunesse sans éducation (1). Cette rapsodie des *Précepteurs*, toute méprisable qu'elle est, devient aussi un monument (car il y en a de plus d'une sorte), et la fortune qu'on lui a faite est un mémorable symbole de la scène française *révolutionnée*. C'est encore moins de l'ouvrage qu'il convient de faire justice que de son succès impudent, et du nouveau public de nos spectacles, dirigé par une nouvelle littérature qui règne impunément, dans le silence universel de la raison et du bon goût. Et qu'on ne vienne pas nous rebattre des méprises qui sont de tout temps, et la *Phèdre* de Pradon, et le *Timocrate*, etc.

---

(1) J'ai lu plus d'une fois, dans les papiers publics, que l'*on s'est battu à coups de poing* à la représentation de telle ou telle pièce; que *la victoire a été tel jour d'un côté;* que *le lendemain l'autre parti a pris sa revanche*, etc. Il me semble qu'un tel auditoire est digne de telles pièces, et les pièces dignes d'un tel auditoire.

Il y a des degrés dans tout, dans le mauvais comme dans le bon; et il est littéralement vrai que le mauvais d'aujourd'hui est à celui d'autrefois ce que celui-ci était au bon. *Les Précepteurs* particulièrement sont un chef-d'œuvre unique en bêtise (le mot propre est ici indispensable), en bêtise de toute espèce, soutenue, variée, redoublée d'acte en acte, de scène en scène, de vers en vers. Tout y est absurde et ridicule, le plan, l'intrigue, les moyens, les caractères, les incidents, les détails, les pensées, et le style pardessus tout. Accoutumé, dans ma situation isolée, à parler de tout sans déguisement et sans crainte, je ne manquerai pas cette occasion de faire voir jusqu'où nous sommes descendus, notamment dans les arts de l'esprit, en attendant que je développe ailleurs (1) les diverses causes qui ont progressivement dénaturé notre théâtre, qui était encore, il y a quinze ans, l'admiration de l'Europe.

Fabre, qui, excepté son *Philinte*, n'a jamais eu une idée à lui, n'avait ici d'autre objet que de mettre sur la scène l'*Émile* de Rousseau dans la première adolescence, entre dix et douze ans; de lui donner un *précepteur philosophe*, opposé à un *précepteur* homme du monde; de mettre en contraste dans la même maison les deux maîtres et les deux élèves, et, de ces deux plans d'édu-

(1) Dans l'*Aperçu* que j'ai promis sur la littérature actuelle.

cation différents, faire approuver l'un et condamner l'autre. Pour remplir ce double objet, il eût fallu que l'une des deux éducations fût sensiblement bonne, et l'autre sensiblement mauvaise; et toutes deux, bien caractérisées, ne pouvaient guère fournir qu'un de ces petits drames moraux dont madame de Genlis a donné le modèle dans son *Théâtre d'éducation*. En faire une véritable comédie, et lier en ce genre le dessein moral à une intrigue comique et théâtrale, était, sinon impraticable (ce que je n'oserais affirmer), au moins une entreprise si nouvelle et si difficile, que ce n'eût pas été trop du plus grand talent pour en venir à bout. Il ne serait pas plus aisé de tirer de l'enfance des moyens et des effets comiques pendant cinq actes, que des moyens et des effets tragiques; et ce dernier prodige n'a paru qu'une fois, et c'était Racine. Que Fabre n'ait pas même supçonné la difficulté, je le conçois fort bien; mais que sera-ce, s'il n'a rien fait, absolument rien de ce qu'il devait faire, dans quelque classe qu'on veuille placer son drame; s'il a fait sans cesse tout le contraire; si l'enfant qu'il donne pour très-mal élevé ne paraît mauvais en rien, et ne dit, ne fait rien qui ne soit du commun des enfants; si celui qu'on donne pour un modèle commet des fautes graves et très-extraordinaires à son âge, et parle et agit comme un très-mauvais sujet; si, des deux précepteurs, l'un, qui ne devrait être qu'un homme frivole et

borné, est un fripon aussi insensé dans ses projets que plat et vil dans sa conduite et dans son langage ; l'autre, qui ne devrait être qu'un homme sage et modeste, est un pédant rogue, aussi grossier qu'inconséquent, bouffi d'orgueil et de phrases, déraisonnant avec gravité contre une mère, caressant les fautes de l'enfant, et mesurant son estime pour lui-même par le mépris qu'il a pour tout le monde ? C'est là sans doute un parfait *philosophe* de nos jours ; mais le proposer à notre admiration, c'est ce qu'on ne pouvait oser que de nos jours, et ce que Fabre était digne de faire.

Cette *philosophie*, la seule qui fût à sa portée, l'occupait ici tout entier : un maître *philosophe*, un enfant *philosophe*, c'est là ce qu'il lui fallait. Si, d'après ces principes, il était de force à faire le premier, c'est-à-dire, un sophiste aussi révoltant qu'ennuyeux, il n'a pas dû se douter que le second était hors de nature, sur la scène comme dans le monde, et qu'un petit *philosophe* de douze ans (1) était ce qu'on pouvait voir au

(1) On m'objectera peut-être que la révolution nous a donné de ces *petits philosophes*-là par milliers ; mais on ne fera que confirmer ce que je dis. Est-il besoin de répéter que ce qui est *dans le sens de la révolution* est nécessairement *hors de nature ?* Je n'en voudrais pour preuve que les lamentations très-risibles et très-gratuites que font entendre aujourd'hui, à ce sujet, ceux mêmes qui ont fait le mal, et qui, soit hypocrisie, soit imbécillité, gémissent si niaisement sur le mal, sans vouloir revenir au bien.

théâtre de plus ridicule, après l'auteur qui le fait parler. Rousseau avait trop d'esprit pour s'égarer à ce point dans son roman didactique; et même, ce qu'il évite le plus, c'est de faire de son Émile un petit docteur précoce, un petit raisonneur impertinent. Je n'en suis pas ici à distinguer, à séparer le bon et le mauvais du système de l'*Émile;* je remarque seulement que Fabre, qui a cru le suivre et le mettre en action, ne l'a pas même entendu, et n'était pas en état de l'entendre, encore moins d'en profiter. Ce qu'il y a de charme dans l'enfance d'Émile tient précisément à la nature et à son âge : on va voir ce qu'est l'Alexis de Fabre, substitué à l'Émile de Rousseau.

S'il voulait faire une comédie de ses deux précepteurs et de ses deux enfants, il fallait de toute nécessité faire entrer ces quatre personnages dans une action digne de la scène, et que la théorie morale trouvât sa place au milieu des situations comiques. C'est cet accord heureux, caractère des bonnes comédies, que l'on admire dans la meilleure de celles de La Chaussée, l'*École des Maris:* mais aussi le personnage chéri et gâté n'est point un enfant; c'est un jeune homme déja dans le monde. Quelle différence! Si l'on eût proposé à La Chaussée un enfant de douze ans, il en savait assez pour répondre que l'enfance pouvait fournir à la comédie une scène d'épisode, d'incident, de détail, comme on en voit des exemples

dans les petites pièces de Molière, de Dancourt, de Brueys, etc.; mais que ce serait se moquer d'un auditoire raisonnable, que de l'occuper pendant cinq actes de tout ce qui se passe de nécessairement puéril entre deux pédagogues et deux enfants. Si, pour parer à cet inconvénient, on eût parlé d'un moyen tout simple, celui de rabaisser jusqu'à l'enfance les principaux personnages; par exemple, une mère assez imbécille pour passer une demi-heure à tirer les cartes avec sa femme de chambre (ce qui serait *la grande scène, le grand comique* de la pièce), c'est de lui-même, pour ce coup, qu'il aurait cru qu'on se moquait, et il aurait demandé si l'on croyait aussi le public tombé en enfance. Alors je ne connais guère que Fabre qui eût osé lui tracer avec confiance le plan que voici :

Deux précepteurs, Ariste et Timante, élèvent dans la même maison deux enfants, dont l'un est le fils, l'autre le neveu d'une Araminte, veuve sur le retour, c'est-à-dire, entre quarante et cinquante ans, et qui, suivant l'usage, ne se place encore qu'entre trente et quarante. Mais elle a aussi cinquante mille écus de rente, ce qui doit lui donner à peu près autant de maris qu'elle en voudra; et en effet, elle en veut au moins un, et l'aurait déja pris, si ce n'était ce Timante, *dont les précautions ont écarté de nombreux soupirants.* — Comment! avec quelles *précautions?* Il est donc son amant, ou son meilleur ami tout au

moins? — Ni l'un ni l'autre. — Et par quel art ou quel empire a-t-il donc isolé ainsi *depuis quinze mois* une veuve riche et pressée de se remarier? Plus une chose est extraordinaire et difficile à supposer, plus il est indispensable de la fonder bien ou mal. — Rien n'est mieux fondé : ce Timante, qui n'est ni l'amant ni l'ami d'Araminte, est en revanche l'ami, l'amant, le futur époux de la femme de chambre. — Passe; ceci rentre dans l'ordre commun. Et cette femme de chambre?.... — Se nomme Lucrèce, a trente-quatre ans, à ce qu'elle dit, et Timante met toute son ambition à l'épouser. — Mais pourquoi n'a-t-il pas celle d'épouser la maîtresse, puisqu'il a déja le pouvoir d'éconduire tous les prétendants? C'est s'arrêter en beau chemin. — Son ambition, quoique plus humble, n'est pas trop mal entendue; car cette Lucrèce aura *douze mille écus de rente.* — Ah! ah! c'est un grand parti que cette soubrette : et d'où sera-t-elle si riche? — Du génie de Timante, qui, ne se souciant pas apparemment d'épouser une veuve de cinquante mille écus, quoiqu'il ne nous dise pas pourquoi, trouve tout simple de la faire épouser à un sien frère, sous la condition qu'il commencera par prendre sur les biens d'Araminte *douze mille écus de rente* (c'est bien le moins), pour doter cette Lucrèce de trente-quatre ans, que l'auteur, afin de la relever un peu, qualifie, dans la liste des personnages, de *femme de compagnie et de chambre,*

quoique d'ordinaire l'un ne soit pas l'autre. — Ah! ah! Mais où est ce *frère?* et qu'est-ce que ce frère? Il faut que cette Araminte ait déjà un grand penchant pour lui, puisque Timante croit n'avoir rien de mieux à faire que de la céder, lui qui pourrait en avoir quelque envie pour son compte. — Oui, elle aime ce frère, qui n'est rien et n'a rien, non plus que Timante. — Ah! ah! j'entends: c'est sans doute un Adonis, un Joconde, un conquérant de femmes, un... — Rien ne prouve le contraire, car il ne paraît même pas dans la pièce; Araminte ne l'a vu de sa vie, n'en a jamais entendu parler, si ce n'est à Timante, qui lui a dit, il y a *dix jours*, qu'il avait *un frère de trente ans, bien fait et bien bâti.* — Quoi! elle ne l'a pas même vu, et elle en est amoureuse! — Elle en est ensorcelée, c'est le mot, car elle est *sentimentale;* elle en rêve le jour et la nuit, tire les cartes pour savoir s'il viendra et si elle en sera aimée; et toute la pièce est remplie des détails de cette passion toute *sentimentale,* comme vous voyez, puisqu'on n'en voit pas même l'objet. C'est là le nœud et l'intérêt de la pièce, et l'un et l'autre est aussi tout *sentimental*...—Mais cette Araminte est donc tout-à-fait folle ou imbécille? — C'est peut-être ce qu'on pourrait croire d'un bout de la pièce à l'autre. Mais ce n'est plus dans l'action et le dialogue, comme on sait, que l'auteur caractérise ses personnages: c'était la mode du temps passé. Depuis l'invention des drames

philosophiques, c'est dans la nomenclature des rôles, en tête de la pièce, que l'auteur nous apprend au juste ce qu'il a voulu faire de chacun de ses personnages, et ce qu'ils sont et doivent être pour nous. Cela se pratiquait déja depuis quelques années; mais Fabre, pour rendre cette nouvelle méthode plus imposante, a mis en grandes capitales, à la tête d'un exposé de deux pages et demie : CARACTÈRES ET COULEURS DES ROLES. C'est là que nous apprenons que cette Araminte, que nous pourrions prendre tout simplement pour une folle ou une imbécille (à ne voir que la pièce), n'est autre chose que *superstitieuse et crédule à l'excès, sentimentale par tempérament* (vous entendez), *passionnée par manie de sentiment* (vous comprenez), *esclave et dupe de tout ce qui promet des jouissances promptes et artificielles* (cela est clair). Or, comme un homme de *trente ans, bien fait et bien bâti, promet des jouissances promptes*, si elles ne sont pas *artificielles*, vous touchez au doigt que c'est là ce qui tourne la tête à cette veuve, qui, ne pouvant, avec ses cinquante mille écus de rente, trouver à Paris un mari *de trente ans, bien fait et bien bâti*, n'a rien de mieux à faire que d'attendre par le coche *le frère* du précepteur de son fils.

On est tenté de s'arrêter; on recule devant cette profusion d'inconcevables bêtises. Mais qui sait si ceux qui n'auront pas la pièce sous les yeux

n'imagineront pas que j'ajoute un peu à la lettre, et que tant d'absurdités inouies ne sont pas toutes de l'auteur? Il faut donc aller jusqu'aux citations, et l'on verra si j'exagère ou si j'ai pu exagérer.

TIMANTE (*scène première*).

Déja *depuis dix jours*, sans paraître empressé,
J'ai *jeté des désirs* dans le cœur d'Araminte :
J'ai parlé de mon frère; elle a reçu l'atteinte.

Vous voyez si j'invente, et si c'est moi qui lui fais dire : dès qu'il *a parlé de son frère*, *elle a reçu l'atteinte*. Si l'on parlait à une jeune fille gardée de près, d'un jeune homme bien joli et bien amoureux, elle pourrait *recevoir une atteinte*, au moins de curiosité; et pour recevoir une atteinte d'amour, il faudrait qu'elle l'eût vu, ou à toute force qu'il lui eût écrit. C'est ainsi que la nature est faite pour nous autres hommes vulgaires; mais pour un *philosophe* tel que le *patriote* Fabre, oh! c'est autre chose. Écoutez la suite :

Sur le même sujet, d'un air fort ingénu,
Pas à pas mon discours est souvent revenu.
Quand j'ai vu que *le trait avait passé l'écorce*,
J'ai d'un peu plus de charme assaisonné l'amorce.
« Il est jeune. — Quoi! jeune?...

Timante a un frère *jeune*. Quelle *atteinte!* quel *trait!* quel *charme!* quelle *amorce!* Amusez-vous, lecteurs, de ce style figuré comme on le

figure aujourd'hui, et accordez avec *le trait* qui *passe l'écorce* un *charme* qui *assaisonne une amorce*. Chaque mot est impayable.

« Il est jeune.—Quoi ! jeune ? — Et bien bâti, bien fait. »
Ces petits mots tout bas ont produit leur effet.
Puis les dons de l'esprit, du cœur, une belle ame,
Du sentiment sur-tout, ont *éveillé* la dame,
Si bien que d'elle-même, hier, *presqu'en tremblant*,
Elle m'en a parlé *sans en faire semblant*.

Comme elle est *éveillée*, cette *presque tremblante* Araminte ! Quel mélange de sentiment et de pudeur, à la seule idée de ce *frère bien fait* dont elle parle *sans en faire semblant !* Et ce n'est pas un valet qui plaisante, c'est un personnage sérieux qui parle ainsi très-sérieusement. La beauté de ce style et de ce dialogue est consommée par ces deux vers :

Il faut à votre tour, *saisissant la matière*,
Lui...

C'est à sa Lucrèce que Timante s'adresse dans tout ce discours ; mais comme elle ne se soucie pas de *saisir la matière*, elle s'écrie vivement :

Non pas, s'il vous plaît ; *je resterai derrière.*

J'ai toujours remarqué qu'à une première représentation le public se faisait une loi d'entendre avec assez de patience, au moins le premier acte, quelque mauvais qu'il pût être, ne fût-ce

que pour savoir à peu près ce que l'auteur pouvait ou voulait faire. Mais je répondrais bien, sur ce que je me rappelle de cet ancien public, qu'à ces deux vers où l'on propose à une soubrette de *saisir la matière*, et où elle répond si à propos qu'*elle restera derrière*, les acteurs auraient été obligés de baisser la toile pour échapper aux huées qui les auraient accueillis.

Lucrèce reprend :

On l'a reçu, le trait; *il a percé le cœur :*
Ce cœur bat, *il se gonfle*, et Philinte est vainqueur.

Si ce ne sont pas là tous les caractères d'une grande passion, il n'y en a pas, et cela ne fait que croître et embellir jusqu'à la fin de la pièce. Quel dommage que l'auteur ne nous ait pas montré ce *Philinte vainqueur*, qui triomphe de si loin; ce terrible *frère*, dont ne peuvent parler qu'en *tremblant* les veuves de cinquante ans qui ne l'ont jamais vu ! Encore deux vers de Lucrèce, et je m'arrête là par discrétion :

Il n'est pas temps, je crois, de *secourir* la belle;
Laissons gémir encor la tendre tourterelle.

La tourterelle arrive, et ne gémit pas tout-à-fait; mais elle a *le cœur transi d'un rêve affreux, épouvantable.*

LUCRÈCE.

O mon dieu !

ARAMINTE.

Des rochers, une auberge, une table...

LUCRÈCE, *vivement.*

Avez-vous mangé?

ARAMINTE.

Non; non, je n'ai pas mangé.

LUCRÈCE.

Ah! tant mieux.

ARAMINTE.

Tout à coup cela s'est mélangé.
C'était *tout plein* d'objets que je ne saurais dire,
Une confusion comme dans un délire.

Oh! pour du *délire*, il n'y a pas autre chose dans la pièce, non plus que dans le rêve. Mais encore pourrait-on *délirer* sans être si insipide et si sot.

Après, j'ai vu venir, le long d'un grand chemin,
Une chaise de poste et des chevaux de main.

Après pour *ensuite* est de l'élégance de Fabre, comme *tout plein*. On voit bien qu'elle a rêvé du *frère*, et l'on rêverait à moins. Mais comme il est fort douteux qu'il arrive en *chaise de poste*, et qu'il ait des *chevaux de main*, à moins qu'il ne les ait gagnés à la révolution, on peut observer ici comme *le sentiment* ennoblit tout, même en rêve : c'est un des traits fins de cette scène.

LUCRÈCE.

Avez-vous rêvé d'eau?

ARAMINTE.

Mais je crois qu'oui.

LUCRÈCE.

Bourbeuse?

ARAMINTE.

Attends, attends... Non pas: très-claire et poissonneuse;
Car j'ai vu des poissons, il m'en souvient très-bien.

LUCRÈCE.

Bon signe, les poissons! Cela ne sera rien.

Je crois qu'il y a encore là-dedans quelque finesse de l'auteur; mais je ne suis pas toujours dans le secret. Laissons *l'eau et les poissons*, et venons aux deux précepteurs.

Il y a sept ans qu'Ariste est près d'Alexis, le plus souvent à la campagne, suivant les maximes de Rousseau, que je n'examine pas ici. L'on ne nous dit point qu'Araminte ait jamais paru mécontente de lui ni de ses principes d'éducation : seulement elle l'a fait revenir près d'elle avec Alexis; et c'est depuis ce temps que Timante et Lucrèce travaillent à le faire renvoyer, pour introduire le *frère bien bâti;* ce qui pourrait faire présumer qu'Ariste ne l'est pas, ni même Timante, puisqu'il n'en faut pas davantage, même en idée, pour que cette pauvre Araminte ne sache plus où elle en est. Il se peut aussi que ce soit la faute d'Ariste, qui, à ce que dit Lucrèce, « est un pédant qui fait toujours la moue »,

Et tranche du docteur *en son particulier*.

Si c'est *en son particulier*, cela ne peut guère choquer personne. Toujours le style niais, *le genre bête*, comme nous disions autrefois, lorsque nous comptions cinq ou six auteurs de ce *genre :* aujourd'hui il n'y aurait pas moyen de compter. Cet Ariste, que Lucrèce nous peint comme *un franc original, une espèce de sauvage*, justifie parfaitement ce portrait dès les premiers mots de son rôle, que l'auteur prétend nous donner pour celui d'un sage. Voici comme il débute avec Araminte, en entrant sur la scène :

.... Pour de très-justes causes,
Je trouve qu'il est bon que votre fils et moi
Nous quittions ce séjour : l'*habitude a sa loi;*
Chaque éducation, madame, *est un système.*

Cela fait passablement de *systèmes*, et il y en a pour tout le monde comme en toute autre chose, ce qui va fort bien à notre *philosophie:* cette fois l'auteur a dit mieux qu'il ne croyait dire. Mais d'ailleurs, ce début de son Ariste est le comble de l'impertinence et de la grossièreté. Il est intolérable qu'un précepteur aborde la mère de son élève sans daigner même lui dire *Madame* en commençant, ce dont aucun homme ne se dispenserait. S'il l'appelait *Citoyenne*, il n'y aurait rien à dire, car on n'avait pas encore renoncé à cette partie de l'urbanité *républicaine* (1);

(1) On en peut conclure que *la contre-révolution est faite*

mais il dit *Madame* au quatrième vers, ce qui le rend inexcusable de ne l'avoir pas dit au premier. Et puis, cet exorde sententieux, ce ton de harangueur, cette *habitude* qui *a sa loi*, au lieu de dire au moins que l'*habitude est aussi une loi!* Quel plat pédant! quelle ignorance de toutes les bienséances sociales! Nos bons comiques n'ont pas donné une autre tournure à leurs plus ridicules pédagogues, à leurs Métaphraste, à leurs Bobinet, à leurs Mamurra; et il est singulièrement heureux que Fabre, en voulant nous faire respecter son *philosophe*, l'ait fait, sans y penser, tout semblable aux plus grotesques personnages livrés à la risée publique dans nos scènes les plus bouffonnes : c'est la nature prise sur le fait.

Ariste continue son sermon, et défigure dans son galimatias rimé ce qu'avait dit Jean-Jacques en bonne prose, quand il emmène son Émile à la campagne. Lucrèce se moque de lui et avec raison, car l'auteur voulait qu'elle eût tort, comme Clénard avec Fougère. Quant à la mère,

---

à moitié, du moins si l'on en croit l'oracle prononcé, non pas par un *sans-culotte*, mais par un *ci-devant*, très *ci-devant* membre de la *minorité*, qui passe même pour avoir ce que l'on appelle de l'*esprit*, et qui a dit publiquement qu'*il n'y aurait plus de république*, *du jour où ce ne serait plus une loi de la république de dire* citoyen *au lieu de* monsieur. Je ne veux pas nommer le personnage; mais à moins que ce ne fût un très-bon plaisant (et il ne l'est pas du tout), c'est un pauvre républicain.

il a ici recours à son procédé ordinaire, et qui devait lui coûter fort peu. Pour donner de l'avantage contre elle au précepteur Ariste, il la fait parler encore plus ridiculement que lui. Contre-balancer la sottise par la sottise, c'est tout l'art de la pièce et du dialogue. Citons, car il me faut les vers de l'auteur pour justifier mes expressions.

S'il veut voir le feuillage, au cours il en verra;
Des troupeaux, des bergers, menez-le à l'opéra.

Si Araminte n'est pas stupide, elle sait qu'à l'opéra on ne voit de *troupeaux* qu'en peinture, et de bergers qu'en taffetas. Quoiqu'elle aille peu à la campagne, elle sait que son fils n'a qu'à sortir des barrières pour voir, en se promenant, *des bergers, des troupeaux*, même des *chaumières*. Elle sait que la belle saison suffit de reste pour prendre toutes les notions de la vie rustique, qui peuvent être une leçon d'humanité. Rien ne l'empêche donc de répondre pertinemment à la fantaisie *philosophique* d'emmener Alexis aux champs dans le cœur de l'hiver; et si elle ne sait ce qu'elle dit, c'est que l'auteur a besoin qu'elle n'ait pas le sens commun, afin que son Ariste paraisse avoir de l'esprit. Tout autre qu'elle aurait beau jeu à berner l'inepte suffisance de ce lourd pédant, *affublé* de la *philosophie* d'emprunt dont Fabre avait pris les lambeaux par-tout. Ayons le courage de les se-

couer un moment; et s'il n'en sort que la plus sale poussière, n'oublions pas qu'elle en a couvert toutes les écoles d'un grand empire, depuis Baïonne jusqu'à Dunkerque, et renversé tous ces monuments que l'on commence enfin à regretter après huit années, sans qu'il soit jusqu'ici plus possible de les rétablir qu'il ne l'a été de les remplacer.

Un long monologue d'Ariste est employé à montrer *l'absurde préjugé* qui, selon lui, préside à toutes les éducations publiques ou particulières; et quelques efforts qu'il fasse pour dénaturer les choses, il se trouve, par la force des choses mêmes, que c'est lui seul qui est *absurde* et ignorant.

D'un prècoce génie admirant les prémices,
L'autre veut qu'à vingt ans, *gouvernant les comices*,
Son fils soit un *Gracchus, un Varron;* et voilà
Qu'un sot, en attendant, instruit ce Varron-là.

Tant pis pour celui qui choisit *un sot* pour précepteur de son fils : c'est un tort personnel qui ne tient à aucun *préjugé* général. Mais c'est un tort aussi dans un législateur d'éducation, tel que l'Ariste de Fabre, d'entasser tant de bévues en quatre vers; d'ignorer que jamais personne n'a *gouverné les comices à vingt ans*, puisqu'il fallait en avoir trente-trois pour arriver aux magistratures curules; de rapprocher dans un même plan d'ambition Gracchus et Varron, dont l'un

fut un puissant démagogue dans la république, et l'autre un savant bibliothécaire sous Auguste.

Ici c'est un enfant courbé sur *cent volumes*,
Qui, n'ayant point *assez de mains*, d'encre, de plumes,
Pour boucher son cerveau des sottises d'autrui,
Ne pourra plus penser désormais d'après lui.

Cent volumes, c'est beaucoup; c'est ce qu'on dirait d'un académicien des Belles-Lettres. Mais enfin ces volumes, c'étaient *les sottises* de Cicéron, de Tite-Live, de Tacite, d'Homère, de Sophocle, de Démosthène, d'Horace, de Virgile, etc., etc., qui passaient successivement sous les yeux des adolescents *pour boucher leur cerveau*. Il faudra bien, s'il est possible, évaluer quelque jour en langage humain cet inénarrable excès de révolte insolente et stupide contre la raison des siècles et des nations : ce n'est pas ici mon objet, et d'ailleurs les faits ont déja parlé plus haut que toute l'éloquence des hommes. On voit assez que ce n'était pas de ces *sottises*-là que Fabre avait *bouché son cerveau*. Mais ce qu'il y a de plus remarquable, c'est le grand refrain, la grande prétention de *penser d'après soi*, comme s'il était permis d'oublier que ceux qui ont su le mieux *penser d'après eux* étaient précisément ceux qui savaient le mieux ce qu'avaient pensé les autres. Cette phrase banale, *penser d'après soi*, a peut-être été répétée un million de fois depuis qu'on a rêvé au lieu de *penser*; et cette phrase, quand

il s'agit d'éducation, contient un million pesant d'absurdités : c'est ce qui me dispense d'en marquer une seule. Attendons le procès de notre *philosophie;* il s'instruit à présent devant le monde entier, et finira par être jugé sans retour.

> Là j'en rencontre un autre, en qui *de la nature*
> *Brille la repartie et la lumière pure :*
> Bientôt armé d'un fouet, par le droit du plus fort,
> Un pédant convaincu lui montre qu'il a tort.

Je ne sais trop ce que c'est que *la repartie de la nature;* mais ce que je sais très-bien, c'est que cette *repartie* peut trop souvent, dans un homme, et encore plus dans un enfant, n'être pas une *lumière pure.* J'avoue aussi que le maître, comme le père, compte nécessairement, parmi ses droits sur un enfant, *le droit du plus fort :* d'où je conclus, suivant l'intention de l'auteur *philosophe,* et la leçon formelle qu'il en donne dans la suite de l'ouvrage, que l'enfant *qui se sent opprimé* a aussi son *droit de résistance à l'oppression,* pris dans *la lumière pure de la nature,* et consigné dans nos *droits de l'homme.* Continuons à suivre *les sublimes discours* d'Ariste : c'est ainsi que Lucrèce les appelle, avec un peu d'ironie, et je suis de l'avis de la *femme de compagnie et de chambre,* avec l'ironie tout entière.

> Plus loin c'est un *marmot* triste et mélancolique,
> Que tel docteur instruit par sa métaphysique
> Comment l'homme est né *libre;* et le *marmot* dolent
> Ne peut sortir, hélas! pour jouer au volant.

Je me souviens que, quand on nous parla pour la première fois de métaphysique, c'est-à-dire, dans notre première année de philosophie, selon l'usage de toutes les universités de France et d'Europe, nous étions des *marmots* de quatorze ou quinze ans, fort peu *mélancoliques*, fort peu *dolents*, fort disposés à faire encore notre partie de *volant* tout comme des sixièmes, fort *libres* de la faire, et plus d'une fois par jour, dans la cour, il est vrai, et non pas en classe, mais assez long-temps pour nous y lasser. Ce que je ne me rappelle pas, c'est qu'il se soit trouvé parmi tous ces *marmots métaphysiciens* quelqu'un d'assez sot, d'assez ignorant, pour confondre la liberté morale des actions de l'homme, le libre arbitre, comme nous l'apprenions en métaphysique, avec la liberté sociale : si l'un de nos camarades en eût été là, cela nous aurait plus divertis qu'une partie de volant. Eh bien ! je suis aujourd'hui plus indulgent, car je pardonne à Fabre, qui était loin de *penser d'après lui*, cette méprise incompréhensible en elle-même, je l'avoue, mais devenue aussi commune parmi nous que nouvelle dans le monde ; ce qui fait que, dans une nation qui savait lire, elle sera au nombre des phénomènes de la révolution française quand on en fera le calcul, au moins par approximation.

Après qu'Ariste s'est apitoyé avec un grand *hélas !* sur cet enfant *né libre*, et qui ne peut pas *jouer au volant* quand il lui plaît, il se re-

mémore fort à propos l'aventure d'*Émile* quand il se croit loin de Montmorency, parce que des bois le lui cachent; et cela nous vaut ces quatre vers sur l'étude de la géographie :

Un autre vient me dire, *à force de routine*,
Qu'Ispahan est en Perse, et Pékin à la Chine,
Et le pauvre innocent, à cent pas du manoir,
Se croit au bout du monde; *il est au désespoir*.

Puisque Fabre savait où sont Ispahan et Pékin, je voudrais qu'il nous eût dit comment il avait pu l'apprendre autrement que par une *routine* de mémoire, puisque des noms ne s'apprennent pas, que je sache, par une autre méthode. Quant au *désespoir à cent pas du manoir*, je le crois d'un enfant de cinq ou six ans, et cela doit être; mais à dix ou douze, ce qui est l'âge où l'on peut d'ordinaire apprendre un peu de géographie, quel est donc l'enfant qui aurait tant de peur de s'écarter du *manoir?* Eh! le désir de voir et le besoin d'aller sont déja tels à cet âge, qu'il faut y veiller pour parer aux inconvénients. Toujours des contre-sens en tout et par-tout. Patience : nous touchons au point capital, à l'idée-mère où l'on veut nous amener.

Enfin, entre mes mains tombe un enfant aimable,

(Vous verrez comme il est *aimable*.)

D'un naturel heureux, humain, sensible, affable,

Mais fier, impétueux *jusqu'à la passion*,
Plein de grace, d'esprit, d'imagination,

(Comme la comédie des *Précepteurs.*)

Enfin *parfait*... et tels ils seraient tous peut-être,
Si *la nature seule* était leur premier maître.

Ah! nous y voilà donc. Le voilà, le grand arcane dont la grande découverte était réservée à nos jours. La voilà cette *perfectibilité sans bornes*.... qui n'est qu'une sottise *sans bornes* d'une *philosophie* sans raison. Tous les enfants vont être *parfaits*; et par conséquent tous les hommes. Rien n'est si simple et si aisé : tout le secret consiste à n'avoir que *la nature seule pour premier maître*, et un *philosophe* pour précepteur; car *la nature* est si *parfaite*, et cette *philosophie* une si belle chose! *Le peuple est bon*, criait sans cesse Robespierre, qui ne voulait que gouverner le peuple : *L'homme est bon*, crient depuis cinquante ans nos *philosophes*, qui n'ont voulu que gouverner les hommes...... Allons, contenons-nous: encore quelque temps, vous qui me lisez et m'entendez. Au procès tout cela, au procès, *adhuc modicum*; et achevons les *Précepteurs*, comme si de rien n'était. Nous en sommes aux deux enfants; vous connaissez les maîtres.

C'est la fête d'Araminte, et Jule, l'élève de Timante, vient apporter à sa tante un bouquet, et lui réciter un compliment tourné en apologue

de la façon du précepteur. Fabre nous avertit que les fleurs sont *factices,* sans doute parce qu'il voulait que tout fût *factice* dans l'élève de Timante, et *naturel* dans celui d'Ariste. Mais à Paris, au mois de janvier, on a pour 12 ou 15 francs un fort beau bouquet de fleurs naturelles; et un agréable comme Timante doit savoir que c'est celles-là qu'il est d'usage d'offrir en pareille occasion. Tout est faux dans cet ouvrage, jusqu'aux plus petites choses : c'est ce qui motive cette petite observation. L'auteur, son *Émile* à la main, fait courir Alexis à travers les champs pour cueillir de la perce-neige, non pas cette fois avec Ariste, mais avec son ami Chrysalde, autre *philosophe* de la même trempe, admirateur enthousiaste du grand Ariste, suivant les us et coutumes de la secte, où chaque maître a toujours eu son prôneur en titre d'office. L'idée de cette course sur la neige n'est pas mauvaise en elle-même, car elle n'est pas à l'auteur; mais les circonstances dont il a cru la relever et l'embellir sont bien à lui : aussi sont-elles ingénieuses, exemplaires, édifiantes, comme tout le reste. Chrysalde vient dès le point du jour chercher Alexis, et frappe long-temps sans pouvoir réveiller le portier. Mais Alexis, *qui ne dormait pas,* entend le bruit que fait Chrysalde, *saute de son lit, descend chez le traître qui ronflait*, et qu'il ne peut, non plus que Chrysalde, parvenir à réveiller.

(Morphée avait touché le seuil de ce palais.)

Que fait-il? *De son poing il casse la fenêtre*, et *tire le cordon*. C'est lui qui fait ce récit. On peut s'étonner qu'il faille *casser une fenêtre*, pour réveiller un portier, à moins qu'il ne soit tombé en apoplexie; mais c'est là *le beau*. Ne vous a-t-on pas dit qu'Alexis était fier, impétueux jusqu'à *la passion, enfin parfait?* Où serait toute cette *perfection* si, pour réveiller un portier, et ouvrir une porte, il connaissait un autre moyen que de *casser de son poing la fenêtre* dès qu'il entend *ronfler ce traître de portier?* Aussi le sage Ariste se garde-t-il bien de faire là-dessus la moindre réprimande à cet enfant, *parfait jusqu'à la passion;* et si à douze ans *il casse une fenêtre*, avec l'approbation de tout le monde, pour faire entrer Chrysalde une minute plus tôt, jugez ce qu'il cassera de fenêtres et de portes à dix-sept ans, s'il lui prend envie de faire entrer sa maîtresse avant le jour. C'est alors qu'il sera *parfait* comme *la nature*, et il n'y a dans tout ceci rien que de très-*philosophique*. On peut incidenter sur la vraisemblance physique : en *tirant le cordon*, on n'ouvre pas une porte qui, à cette heure, doit être fermée à la grosse clef. Il fallait donc, pour s'en emparer et ouvrir lui-même, qu'Alexis allât jusqu'à l'escalade, et entrât par la brèche; mais qui peut songer à tout?

Maintenant partageons l'admiration qu'inspire

à Chrysalde l'élève de son ami.

.... Le drôle de manége
Que l'allure et le jeu de cet aimable enfant!
Il vous saute un fossé, leste, allez, comme un faon.

Quel prodige! A douze ans il saute un fossé dans les champs. Qu'il est *aimable!* Et nous donc, qui sautions si souvent le grand fossé du Cours, un peu plus large assurément; qui nous exercions à le franchir jusqu'au grand chemin, sous les yeux et à l'envi de nos maîtres, qui sautaient avec nous! Mais comme il n'y avait là aucun *système,* ni dans les maîtres ni dans les écoliers, on sent qu'il n'y avait rien de *beau.* Tout à l'heure peut-être parviendrons-nous à nous faire admirer aussi, même comme *philosophes;* voyons.

Un gros morceau de pain qu'il avait dans sa poche,
Dévoré dans l'instant, c'était de la brioche;
Et de son chapeau rond faisant un gobelet,
Il vous a bu de l'eau tout comme on boit du lait.

Quoi! *il a bu de l'eau* quand il avait soif, et dans son chapeau faute de gobelet; et il a *dévoré un morceau de pain* après avoir assez couru pour avoir appétit! Comme une éducation *philosophique* rend tout miraculeux! Faut-il qu'on n'ait rien dit de pareil en notre honneur et gloire, que personne ne se soit extasié sur nous (et quand je dis *nous*, c'étaient dix mille écoliers de l'université)! Ne vous en déplaise, MM. Chry-

salde, Ariste, et vous, Fabre, leur digne interprète, en vérité nous étions, dans votre *sens* même, tout autrement *aimables* et tout autrement *philosophes* que votre Alexis, et nous lui en aurions appris bien davantage. Qu'auriez-vous donc dit si vous nous eussiez vu descendre les escaliers, en nous laissant glisser en équilibre, à cheval sur la rampe; si vous nous eussiez vus à la promenade, où l'on nous menait régulièrement, par les plus grands froids, faire la fameuse pelote de neige jusqu'à ce qu'elle formât une masse qu'à nous tous nous ne pouvions plus mouvoir; si vous aviez vu nos efforts réunis pour ébranler encore ce bloc énorme, la sueur qui nous coulait du visage malgré l'âpreté du froid, et notre joie triomphante quand nous étions parvenus à rouler le rocher de Sisyphe? Mais ce n'est rien encore, et voici pour le coup *la nature parfaite*. C'est dans les rues de Paris, quand nous revenions vers le soir, et que le maître, un peu loin, ne pouvait guère nous voir dans l'obscurité; c'est alors que commençait la guerre des boules de neige qne nous faisions pleuvoir sur la figure des passants. Comme tout fuyait devant nous! *Voilà les diables*, criait-on. Et comme nous étions *fiers* d'être *les diables!* Il y avait bien par-ci par-là quelques yeux pochés, quelques dents cassées, quelques nez en sang; quelques-uns de nous aussi étaient parfois passablement rossés par des gens *qui n'aimaient pas la*

philosophie : mais nous n'avions garde de nous en vanter; car on nous aurait fouettés par-dessus le marché, comme on n'y manquait pas quand on nous surprenait glissant sur la rampe. Peut-être même nos maîtres n'avaient-ils pas grand tort, puisqu'ils n'étaient pas encore aussi *philosophes* que nous. Mais vous, Ariste, Chrysalde et consorts, jugez si nous l'étions, et si vous vous seriez écriés : *O les aimables enfants!* ô les charmants petits *philosophes!*

Uu peu plus de sérieux. Que l'on eût condamné ici un défaut assez commun autrefois dans les éducations domestiques, celui de tenir l'enfance dans une contrainte un peu trop dure pour la franchise et la vivacité d'un âge qu'il est bon de tempérer et de régler autant qu'il est possible, mais qu'il est imprudent et dangereux de réduire à l'esprit de captivité et de dissimulation; qu'aux habitudes trop sédentaires de ces mêmes éducations, trop peu favorables au développement des forces et des organes, on eût opposé l'exercice continuel et commandé des maisons d'institution publique, on n'eût fait, il est vrai, que reporter dans un drame ce qui avait déja été dit mille fois, et dans l'*Émile* plus efficacement qu'ailleurs; et s'il était assez inutile de revenir sur des abus en général corrigés depuis long-temps, et déja même remplacés par d'autres, comme c'est assez la coutume, rien n'empêchait du moins que l'intention ne fût bonne, et que l'exécution ne

pût l'être. Mais Fabre était un de ces docteurs qui, en se piquant de nous enseigner tout, semblent ne pas savoir même ce qui est, loin de pouvoir nous montrer ce qui doit être. Il n'a l'idée et la mesure de rien, confond sans cesse la chose avec l'abus, et se méprend par ignorance ou mauvaise foi, même dans ce qui a un côté raisonnable, graces à ce qu'il a lu par-tout. Ainsi, par exemple, tout le monde a blâmé et blâmera comme lui l'apprêt et l'affectation, dans une démarche aussi naturelle, dans une obligation aussi chère que celle de souhaiter la bonne fête ou la bonne année à ses parents. Mais il est très-bon en soi d'accoutumer un enfant bien né à s'énoncer avec facilité, et à bien prononcer des vers dans cette occasion, comme dans tout autre; et si Timante dit à son Jule,

Allons, le geste libre, *et la voix éclatante*,

il dit une sottise très-gratuite, lui qu'on ne nous donne point pour un sot. Il doit savoir ce que tout le monde sait, que, pour un compliment débité dans une chambre, rien ne serait plus maussade qu'une *voix éclatante*, même dans un homme, à plus forte raison dans un enfant.

Araminte a un frère, Damis le marin, autre rôle de charge, autre inconséquence, puisqu'on nous le présente comme un homme très-sensé. Tout le comique de cette caricature consiste dans un jargon burlesquement hérissé de termes de

marine, et qu'on n'avait encore employé jusqu'ici, quoique avec moins d'excès, que dans des rôles subalternes, qui n'ont d'autre objet que de divertir n'importe comment. Ce Damis est encore un autre *philosophe*, un admirateur d'Ariste, qui n'en saurait avoir trop; et c'est lui aussi qui est chargé de détromper Araminte, à la fin de la pièce, sur le compte de Timante. L'auteur a trouvé plaisant de composer presque toutes les phrases de ce rôle avec le dictionnaire de marine, et de donner à ce Damis la brutalité d'un matelot avec l'emphase d'un raisonneur à la mode: il n'y a point d'assemblage plus ridicule. C'est lui qui promet à son neveu Alexis un petit cheval; et cet enfant, qui a tant d'esprit, a toutes les peines du monde à croire que ce ne soit pas *un cheval de bois;* comme s'il n'y avait pas cinq ou six ans qu'il doit savoir qu'on n'amuse plus un enfant de son âge avec *un cheval de bois*. Il fallait que tout fût inepte dans ce drame *philosophique*, et le nœud de l'intrigue y met le comble. On ne saurait nier qu'il n'ait l'avantage d'être neuf; mais il faut voir comment, et il faut le voir pour le croire.

Araminte a donné à Jule un bel exemplaire des Fables de La Fontaine, en récompense de celle qu'il a récitée, et Alexis a reçu un cornet de bonbons pour sa perce-neige. Jule ne se soucie point du tout de son livre, et l'on ne voit pas pourquoi ce dédain; car le livre est bien *doré*,

et, en sa qualité d'enfant très-frivole, élevé par un maître très-frivole, il doit aimer ce qui est *doré;* et de plus un précepteur à la mode a dû faire de lui un petit perroquet dont on n'exerce que la mémoire; témoin la fable qu'on lui a fait apprendre sans qu'elle fût à sa portée, toute mauvaise qu'elle est. On ne voit pas davantage pourquoi Alexis troque avec tant de joie son cornet de bonbons contre le livre, puisqu'on ne nous a pas dit qu'il eût le moindre goût pour la lecture, et qu'on ne nous a parlé que de son ardeur à courir les champs. Le dégoût pour les bonbons qu'il ne daigne pas même goûter, n'est pas plus naturel, à moins qu'on ne nous dise qu'Ariste lui a défendu les bonbons. Hors ce cas, il est difficile qu'un enfant de douze ans en soit si dégoûté, quelque *philosophe* qu'il soit; et je connais depuis trente ans, moi et bien d'autres, un *philosophe* de la première force (car il est athée), renommé par son amour pour les bonbons, et qui en a toujours dans sa poche, s'il ne les a pas à la bouche. Quoi qu'il en soit, le troc, s'il n'est pas très-motivé, amène de grands incidents; c'est le premier ressort de toute l'intrigue, et la cheville ouvrière du dénoûment.

Ariste, que Lucrèce fait renvoyer, au troisième acte, après sept ans de soins auprès du fils de la maison, sans plus de cérémonie qu'un billet de quatre lignes, écrit par elle-même au nom de sa maîtresse, Ariste se retire chez son ami Chry-

salde, et Alexis ne manque pas de l'y rejoindre au bout de quelques heures. Il lui apporte tous ses petits bijoux, et le livre *doré* est du nombre; il est sous une enveloppe de papier. Qui a mis cette enveloppe? Est-ce Jule? est-ce Alexis? C'est ce qu'on n'a pas jugé à propos de nous apprendre, quoiqu'un acte entier soit rempli des terribles aventures de cette enveloppe, et des terribles effets qu'elle produit dans la maison avant de produire la dernière catastrophe. Qu'est-ce donc que cette enveloppe? Tout justement la lettre de Timante, qui forme l'exposition au premier acte, et qui est adressée à ce *frère bien bâti*, à qui Timante explique tous ses beaux projets. Mais comment cette lettre se trouve-t-elle là? C'est que Jule l'a prise sur le bureau de Timante, sous un carton. Et pourquoi l'a-t-il prise? Pour faire *une petite barque*. Et qu'a-t-il fait de la petite barque? Il l'a lancée sur la pièce d'eau. Et comment en est-elle revenue pour envelopper un livre *doré?* C'est ce qu'on ne sait pas; car ici s'arrête le récit de Jule, et le jeu de la machine imaginée par l'auteur. On conçoit les alarmes de Timante et de Lucrèce quand la lettre a disparu. Timante fulmine contre l'enfant qui *seul* a pu la prendre, puisque *seul* il a pu rester dans la chambre en l'absence de Timante. D'abord il nie tout; mais Lucrèce, moyennant *un pot de confitures*, lui fait tout avouer, et Timante court bien vite à la pièce d'eau pour repêcher *la petite bar-*

que. Peine perdue : *l'eau est si trouble*, qu'on n'y peut rien voir, et *la barque* apparemment a fait naufrage dans la vase. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il n'en est plus question jusqu'à la fin du quatrième acte, où elle reparaît comme par enchantement autour du livre *doré*. Le mot de l'énigme est perdu, j'en conviens; mais c'est ici une de ces machines dramatiques si puissamment construites, qu'il faut excuser l'artiste, s'il y a quelque chose d'embrouillé dans les ressorts. L'effet et le résultat justifient tout. Et quel résultat! Chrysalde se saisit de la lettre, court la remettre à Damis le marin, qui la remet à sa sœur, et menace Timante et Lucrèce de les *submerger*, s'ils ne s'en vont pas : ils s'en vont; Ariste revient, et la *philosophie* triomphe. Que peut-on demander de plus?

Voilà sans doute le *beau* dans la partie de l'art : mais *le beau moral*, n'en dirons-nous rien? Il y a tant à se récrier! *Le beau*, c'est que notre *philosophe* de douze ans s'enfuie le soir de la maison paternelle sans le plus petit scrupule ni la plus petite inquiétude sur les alarmes mortelles où il va laisser sa mère; qu'il n'en dise pas même un seul mot, dans la longue effusion de sa joie, quand il est entre Ariste et Chrysalde; que le nom, l'idée de sa mère, ne lui viennent pas une seule fois à l'esprit, ne soient pas une seule fois dans sa bouche pendant tout ce temps, jusqu'à ce qu'enfin Ariste hasarde de lui en parler;

et alors même il ne témoigne pas la plus petite émotion, tant il est déja *philosophe*. *Le beau*, *le plus beau*, ce que les panégyristes ont le plus exalté, c'est l'incomparable morceau du *grain de blé*, qui se trouve dans la poche d'un homme jeté dans une île déserte, et la *sublime* comparaison de ce *grain de blé*, qui va couvrir toute l'île de moissons, avec le jeune Alexis, qui, dans la main d'Ariste, aurait couvert la France entière de petits *philosophes*, comme le palais du sultan des *Mille et une Nuits*, dans les Contes d'Hamilton, doit se remplir de petits *Tartares*. On assure que ce morceau a excité des transports, et je n'en doute pas. *Le beau*, c'est qu'à la vûe d'un commissaire qui vient chercher Alexis chez Chrysalde, et emmener Ariste chez le magistrat, pour rendre compte de cette étrange aventure, Alexis commence par se saisir de deux pistolets chargés, et menace de faire feu sur le premier qui approchera. *Le beau* (et ceci est *le beau en systême* d'éducation, *le beau*, de plus, en incident et en moyen), c'est *la boussole* d'Alexis...... oui, la boussole avec laquelle on vient à bout de découvrir la rue où demeure Chrysalde, rue dont il sait le nom et non pas le chemin; et s'il n'a pas assez d'esprit pour se le faire enseigner, c'est qu'avec sa science il trouve bien plus court et bien plus simple de se guider par sa *boussole;* car il loge au midi et Chrysalde au nord, aux deux extrémités de Paris : et comme sa boussole, *posée*

sur une borne, *de ruelle en ruelle*, *au premier réverbère*, lui indique le nord, et qu'il n'y a guère que deux cents rues situées au nord de Paris, la boussole d'Alexis le conduit tout droit à la rue qu'il cherche, en allant toujours au nord, précisément comme Colomb trouva la terre d'Amérique en voguant toujours au couchant. Chrysalde a-t-il tort de s'écrier?

> Quel enfant! Alexis, mon ange, mon bijou,
> Que je t'embrasse!

Jacquette aussi, la servante de Chrysalde, ne sait où elle en est, et crie au miracle; et je le pardonne à Jacquette. Peut-être les *femmes savantes* auraient-elles anssi embrassé Fabre *pour l'amour de la boussole*, *comme* Trissotin *pour l'amour du grec*. Et moi aussi je rirai, si l'on veut, de l'ignorance personnifiée débitant ses puérilités au théâtre, et les préconisant par la bouche des journalistes du coin, *hommes de lettres de par le peuple*. Mais je suis obligé d'être sérieux sur ce qui attaque la morale dans ses bases, et la nature dans ses affections les plus chères, dans ses devoirs les plus saints. C'est là sur-tout ce qui appelle l'animadversion sur un ouvrage dont le dessein est profondément immoral, quoique si platement exécuté. Ce dessein n'est autre que de mettre en action et en exemple cette monstrueuse erreur, digne de nos *maîtres en philosophie* et en révolution, ce principe aussi absurde que pernicieux,

que tous les penchants de la nature sont bons. Un enfant de douze ans ne pouvait, il est vrai, montrer cette doctrine dans toutes ses conséquences; mais Fabre s'en est servi pour les montrer toutes en germe dans la conduite de cet enfant, toutes en raisonnements dans la bouche de son instituteur. On a vu comme Ariste avait appris à son élève ce qu'il devait à ses parents; on peut juger de la culture par les fruits. Mais ce n'est pas tout: quoiqu'il sente la nécessité de rendre le fils à la mère, et qu'il paraisse embarrassé et alarmé de ce qui se passe, il ne fait pas à l'enfant fugitif la plus légère réprimande, le plus petit reproche. Il ne diffère de Chrysalde, qui paraît tout émerveillé, qu'en ce qu'il trouve *tout simple* ce que cet autre extravagant trouve admirable. Pourquoi s'étonner, dit Ariste?

Pourquoi? *la nature est si bonne!*
Tout ce qu'il fait est simple, et n'a rien qui m'étonne.

Pour ce dernier point, je le crois; il doit reconnaître son ouvrage. Mais ne nous lassons pas de relever avec indignation ce qu'on ne se lasse pas de répéter avec impudence, que *la nature est si bonne*, précisément quand elle est mauvaise. Remarquez que ce sourcilleux pédant trouve *tout simple* qu'une mère ne soit rien pour son fils, et que lui, précepteur, soit tout, parce qu'il a eu la malheureuse facilité de sanctionner, avec des mots vides de sens, toutes les fantaisies,

toutes les petites *passions* de cet enfant, comme des lois de la *bonne nature*. Aussi, que fera-t-il pour déterminer Alexis à retourner chez sa mère? Lui parlera-t-il des devoirs de soumission, d'attachement, de reconnaissance? Pas un mot. Fabre s'est bien gardé de contredire à ce point une doctrine qui fait de tout devoir *une convention d'intérêt*, et de tout sentiment légitime *une habitude*. Ariste ne connaît que *ce qui compose tout l'homme*, *les sensations;* et tout ce qu'il imagine pour persuader Alexis, c'est de le faire souvenir que sa mère pleure son absence, et que par conséquent il doit retourner près d'elle pour la consoler, comme Ariste ferait lui-même, s'il savait que sa mère pleurât. Sans doute ce moyen de persuasion est bon en soi; mais seul il est très-mauvais, parce qu'il donne à la pitié, qui est volontaire, ce qui appartient au devoir, qui est de rigueur; et quel devoir! Il y a plus, et il se trouve, à l'examen, que l'auteur, à coup sûr sans le vouloir, a donné une leçon toute contraire à son dessein; car ici la puissance des *sensations* échoue, et Alexis, *toujours bon*, répond nettement qu'il ne s'en ira pas, si Ariste ne vient avec lui. D'ailleurs, nul repentir, nulle idée d'obéissance due à sa mère ni à son précepteur qu'il aime tant : le précepteur n'en dit pas un mot, ni l'enfant non plus; c'est *tout simple*. Enfin, sans le commissaire et la garde, Alexis serait encore

avec Ariste et Chrysalde. Ce que c'est qu'une éducation *philosophique!*

A cette haute leçon sur *la nature*, c'est-à-dire, contre la nature, telle qu'elle doit être dans l'homme qui n'est pas dépravé, l'auteur en voulait joindre une autre sur *la résistance à l'oppression*. C'est Ariste qui s'en charge encore, lorsqu'il dit froidement au commissaire, dans la scène des pistolets :

Sur tout ceci, monsieur, recevez mon excuse.
C'est un enfant.

Fort bien! est-ce ainsi qu'il s'amuse?

répond fort à propos le commissaire. Mais la réplique est dans ce *système*,

Qui commence en un sens, et qui finit de même,

comme avait dit Ariste au premier acte.

Si vous étiez au fait, vous verriez, comme moi,
Que *la nature* ici l'emporte sur la loi,
Par le vif sentiment même de la justice.
Il se sent opprimé, non pas sur un indice,
Mais il en a la preuve entière dans son cœur:
Et ce n'est pas à lui qu'appartient son erreur.

Certes, ce sont là des maximes et des vers *dans le sens de la révolution;* ce sont bien là les phrases tant rebattues à nos oreilles depuis dix ans, et à qui nous devons de si belles années. *Il se sent*

opprimé. Voilà tout le nouveau code social, où chacun est juge, témoin, accusateur, exécuteur tout ensemble, d'après son *cœur*. Voilà *la question intentionnelle*, cet autre phénomène de démence, par lequel l'homme ne juge plus les faits que l'homme peut connaître, mais ce qui est *dans le cœur*, et dont Dieu seul peut juger. En un mot, toute la science révolutionnaire est là; et ce n'est pas ici, je le répète, qu'il faut s'enfoncer dans l'immensité de folies et d'horreurs où elle a dû conduire. Observons seulement qu'Alexis a été instruit à la soumission aux lois comme à la soumission à ses parents. Il abandonne sa mère, et veut l'abandonner bien décidément pour courir après son précepteur; il veut tuer un officier de justice, parce qu'il croit qu'on veut mener ce précepteur en prison. C'est ainsi qu'*il se sent opprimé*, et qu'il a *le sentiment vif de la justice même au fond de son cœur!* Je dis qu'il croit, car il en a coûté à l'auteur une invraisemblance grossière pour donner sa scandaleuse leçon. On n'a nulle envie de mener personne en prison: l'auteur, qui a besoin de ce mot pour mettre en jeu les pistolets, le fait prononcer au hasard par Chrysalde; et après tout le vacarme que cela occasione, lorsque Ariste demande enfin à être conduit chez le magistrat, le commissaire, qui apparemment n'avait pas eu jusque-là l'esprit d'énoncer en quatre mots l'ordre dont il est chargé, le commissaire, qui a pris la parole trois ou

quatre fois sans savoir dire ce qu'il avait à dire, répond enfin : *L'ordre le porte ainsi.* Eh! nigaud! que ne le disais-tu d'abord? (Ce n'est pas au commissaire que je parle.)

Reste à voir comment Alexis est *aimable*, *affable*, et de quel ton *le petit ange* parle à tout le monde, et sur-tout à sa mère. Son oncle le rencontre, l'embrasse bien vite, étant fort pressé, et lui dit : Je te quitte. *Chanson*, répond le très-leste neveu de douze ans. Cela ne sera, si l'on veut, qu'un manque d'égards et de politesse: soit; mais avec sa mère il a toute l'arrogance d'un adepte de vingt ans qui serait dans tous les secrets de la *philosophie*. Sur ce qu'Araminte lui dit, à son retour, quoiqu'en tournant assez mal sa pensée, qu'Ariste n'a plus les mêmes droits sur les sentiments d'un élève qui ne lui appartient plus, il répond :

Cela ne se peut pas : *ce sont des ignorants*
Qui vous ont dit cela, maman; il est sensible
Que vous voulez m'apprendre une chose impossible.

ARAMINTE.

Comment! que dites-vous?

TIMANTE.

Alexis, vous manquez
De respect à maman.

ALEXIS.

Qui? moi? vous vous moquez.
Je manque de respect à maman? Au contraire,
Je l'instruis d'une chose, et d'une chose claire;

Car maman est trompée, et le serait toujours,
Si je n'en disais rien......................

Le *bijou* argumente joliment et décemment; il est sûr de son fait; il sait ce que c'est que *la liberté de penser;* il endoctrine tout le monde, et fait la leçon aux *ignorants* qui trompent sa mère. Encore s'il était instruit de quelque fait ignoré et positif, il aurait quelque excuse au moins pour le fond, quoiqu'il n'en pût avoir pour la forme. Mais point du tout : il s'agit seulement de soutenir sa thèse envers et contre tous, et il ne se doute pas seulement que, s'il est ridicule à son âge d'être tranchant avec qui que ce soit, il est intolérable de l'être à cet excès avec sa mère. Quel modèle à présenter sur la scène, et quels exemples l'adolescence et la jeunesse y vont chercher!

Je n'ai pas le courage de revenir sur le style; on a pu voir déja ce qu'il était. Veut-on s'amuser de solécismes, de barbarismes et de contre-sens réunis comme à plaisir; ouvrez la pièce au hasard.

Ce qu'il sent, l'exprimer d'une ame franche et bonne,
C'est tout à quoi s'entend sa petite personne.
....
Seraient-ce des débats? Serait-ce la nature
Qu'on aurait fait jouer...
....
Sous ce large carton qui *fait le porte-feuille.*
....
Cela porte malheur, et le sort *se débauche.*
.... D'ailleurs, ceci *se gaze*

Par la chose elle-même...

. . . .

Vous imaginez bien, par ce préliminaire,
Que ceux qui l'ont soustrait *ont la marche ordinaire.*

. . . .

Un mauvais traitement *engage leur honneur.*

. . . .

. . . . *Le prix d'un affront doit être la rancune.*

. . . .

Est-il un sentiment que pour lui *je possède?*

. . . .

Cette discrétion dont *mon ame se pique*
Doit *s'éclipser* devant votre intérêt unique.

. . . .

Tant léger soit le mal, il n'y faut de longueur.

. . . .

Il n'est d'autres *écoles*
Pour une tendre mère, *ayant un bon esprit,*
Que le fond de son cœur, où tout se trouve écrit, etc., etc.

Je crois qu'en effet, pour une mère qui *réunit un bon cœur et un bon esprit, il n'est d'autres écoles* que celles du trictrac. Mais quel étrange assortiment du baroque et du niais! Quelle impuissance continuelle je ne dis pas de tourner sa pensée en vers (Fabre en est à mille lieues), mais de construire une phrase raisonnable en français! C'est au lecteur à dire comme Jacquette :

O la charmante langue! Ah! ah! c'est un prodige.

Prodige s'il en fut; mais je ne sais si la prose n'est pas encore au-dessus des vers: lisez, pour

en décider, les *caractères et couleurs des rôles*. Il sera bon quelque jour d'encadrer quelques morceaux semblables, pour donner à nos neveux une idée de ce que sont devenues et la raison humaine et la langue française à la fin du dix-huitième siècle.

Il est temps de passer à un homme d'une autre espèce.

BEAUMARCHAIS.

Caron de Beaumarchais a été un composé de singularités très-remarquables, même dans ce siècle, où tant de choses ont été singulières. Né dans une condition privée, et n'en étant jamais sorti, il parvint à une grande fortune, sans posséder aucune place; fit de grandes entreprises de commerce, sans être, à Paris, autre chose qu'un homme du monde; eut au théâtre des succès sans exemple, avec des ouvrages qui ne sont pas même des premiers du second ordre; obtint la plus éclatante célébrité, et fit long-temps retentir l'Europe de son nom par trois procès qui, avec tout autre que lui, seraient demeurés aussi obscurs qu'ils étaient ridicules; se fit une réputation durable de talent et de grand talent par l'espèce d'écrits qu'on oublie le plus vite, des mémoires et des factums; fut long-temps diffamé comme un homme atroce et noir sans avoir fait aucun mal, et réhabilité en un moment dans

l'opinion publique pour avoir été *déclaré infame* dans les tribunanx. Cette existence, sans contredit fort extraordinaire, a tenu chez lui à une réunion de qualités qui ne l'était pas moins, et sur-tout à ce que son caractère et son esprit se rencontrèrent (jusqu'à la révolution) dans l'accord le plus parfait avec le temps où il a vécu et les circonstances où il s'est trouvé; car c'est là ce qui fait en tout genre les grands succès, qui ne sont point pour cela de hasard, quand ils ne seraient que du moment, puisqu'ils supposent toujours dans l'homme le mérite d'avoir bien jugé les rapports des choses avec ses moyens, et d'avoir vu d'un coup d'œil juste ce qu'il pouvait faire des autres et de lui. Ce mérite a manqué souvent à des hommes d'ailleurs fort au-dessus du vulgaire. Ce n'est pas non plus, comme on peut bien l'imaginer, celui qui classe un écrivain dans l'opinion : sa place est d'ordinaire, et en fort peu de temps, à peu près celle de ses écrits, même de son vivant, dans un siècle où le goût est formé. Mais je parle de ce qu'on appelle la fortune d'un homme, et de ce qui réellement est toujours son ouvrage; et, dans Beaumarchais, l'homme m'a toujours paru supérieur à l'écrivain, et digne d'une attention particulière. Je puis m'expliquer sur tout ce qui le concerne sans être soupçonné d'aucune partialité : quoique j'aie assez vécu dans sa société pour le bien connaître, je n'ai jamais été lié d'amitié avec lui.

Jamais il ne m'a fait ni bien ni mal, et je ne dois à sa mémoire, comme au public, que la vérité.

Il était fils d'un horloger, comme J. J. Rousseau; et une naissance obscure et beaucoup de renommée, c'est tout ce qu'ils ont eu de commun. Le père de Beaumarchais était distingué dans son art, assez pour en inspirer d'abord le goût à son fils, quoique celui-ci eût été assez bien élevé pour choisir à son gré d'autres études, et eût déja montré assez d'esprit pour prétendre à d'autres succès. Ses premiers furent pourtant en horlogerie; et comme ce sont aussi les plus oubliés, je crois pouvoir rappeler qu'il perfectionna le mécanisme de la montre par une nouvelle espèce d'échappement, première preuve et premier essai de cette sagacité naturelle qui peut s'étendre à tout. L'invention était sans doute heureuse, puisqu'elle lui fut contestée par un horloger célèbre qui la réclamait. L'affaire fut portée devant ses juges naturels, les savants, puisque l'horlogerie n'est qu'une branche de la mécanique. Ils jugèrent en faveur du jeune Caron sur le vu des pièces, et peu de gens savent aujourd'hui que cet homme, si fameux par ses procès, gagna le premier de tous à l'Académie des Sciences (1).

Un de ses goûts les plus vifs fut de bonne heure celui de la musique, et c'est d'ordinaire

---

(1) Sa famille a conservé la pièce en litige, où est gravé le jugement qui le déclare inventeur.

une recommandation dans le monde, et un moyen d'accès dans la bonne société, parce que c'en est un d'amusement. Il jouait de plusieurs instruments, et aimait sur-tout la harpe, qui commençait à être à la mode. Bientôt il fut à la mode lui-même, comme un amateur très-agréable, et Mesdames de France furent curieuses de l'entendre. Elles s'occupaient alors de musique, et donnaient chez elles des concerts où assistait quelquefois le roi Louis XV, quoiqu'il aimât peu la musique. Beaumarchais, reçu chez les princesses comme pour les former à la guitare et à la harpe, quoiqu'il n'en eût jamais donné de leçons, était admis à leurs concerts, où il faisait sa partie; et si l'on songe que, n'étant point musicien de profession, il n'avait aucun autre titre pour être à la cour de Mesdames que la bienveillance dont elles l'honoraient, on comprendra sans peine que cette faveur pouvait faire naître plus d'une sorte de jalousie. Il avait pour lui des avantages naturels et acquis : c'étaient des titres pour obtenir la protection, mais aussi pour faire ombrage à ceux qui la cherchent; et l'on ne vient pas de si loin à la cour, seulement avec des moyens de plaire, sans déplaire beaucoup à ceux qui n'y tiennent que leur place ou leur rang. Beaumarchais, près de Mesdames, n'était plus le fils d'un horloger : il était et voulait être un homme de société, qui se fait valoir par son esprit et par des talents aimables, par son goût

délicat dans les arts d'agrément; ce qui le mettait à portée de se charger en ce genre de toutes les commissions et acquisitions que les princesses voulaient bien lui confier, et qui étaient souvent accompagnées de présents. Tant de marques de confiance et de bonté devaient nécessairement faire des jaloux. La modestie la plus vraie ou la plus adroite n'y aurait pas échappé. Mais la modestie n'est guère une vertu de jeune homme; ce serait la plus charmante de toutes à cet âge; c'est la plus rare, parce qu'il faut valoir plus pour se croire moins. Beaumarchais ne se piquait point du tout d'être modeste, et avoue quelque part (1) qu'on a pu le trouver un peu *avantageux*, aveu qui prouve qu'il l'était déja moins. Il paraît qu'il le fut long-temps de façon à rendre sa supériorité impardonnable, si ce n'est à ceux qui pouvaient ne pas la craindre, et c'est toujours trop peu pour faire nombre. Quand je l'ai connu, la maturité et de longues épreuves avaient corrigé en lui tout ce qu'elles peuvent corriger dans l'homme, les formes extérieures, et c'est assez pour le monde. Toujours bouillant

---

(1) « Quand j'aurais été un fat, s'ensuit-il que je sois un ogre? » Cette expression familière est ici d'un choix très-heureux : un autre aurait dit *un monstre*. Il y a bien plus de finesse à renvoyer d'un seul mot aux contes de *Barbe-bleue* ceux qui accusaient l'auteur d'avoir *mangé trois femmes*, quoiqu'il n'en eût encore eu que deux, et que la troisième pleure aujourd'hui son mari.

d'activité et d'ambition dans son cabinet, où étaient tous les ressorts de l'une et de l'autre, la société où il avait porté d'abord toutes les prétentions de la jeunesse et de l'esprit, n'était plus pour lui qu'un délassement nécessaire, et d'autant plus prochain, qu'il ne le cherchait plus que chez lui. Entouré d'une famille dont il méritait d'être aimé, et de quelques amis qu'il aimait comme sa famille, loin du commerce des femmes, qui est le centre de toutes les rivalités et de toutes les dissentions, il goûtait la paix et les joies domestiques presque toujours avec les mêmes gens; et dans ce cercle où il se reposait, ce Beaumarchais, si bruyant au loin, n'était plus, dans toute la force du terme, qu'un bon homme. Je n'ai vu personne alors qui parût être mieux avec les autres et avec lui-même. Il est vrai qu'il avait pris sa place, et que sa fortune était faite; mais il ne fut jamais un moment sans combattre d'une manière ou d'une autre; et cette égalité d'humeur, que je n'ai jamais vue se démentir un moment, était à coup sûr dans son caractère.

Dans ses commencements où nous le suivons, le crédit très-marqué dont il jouissait auprès de Mesdames, la disproportion de ce qu'il était né à ce qu'il était devenu, sa fierté naturelle qui en était augmentée, et qui repoussait toujours à propos (1) les désagréments qu'on cherchait à

---

(1) Je puis en citer un exemple dont on a beaucoup parlé.

lui susciter; enfin, pour dire tout, une légèreté dans le ton et les manières qui allait quelquefois jusqu'à l'indiscrétion et ne dissimulait pas le mépris; tout cela ensemble forma bientôt contre lui un foyer de haines secrètes et furieuses, qui n'allaient à rien moins qu'à le perdre entièrement, s'il n'eût pas été armé comme personne ne croyait qu'il pût l'être, car toutes ses armes étaient à lui et à lui seul. Les armes de ses ennemis furent d'abord celles qui sont à tout le monde, et qui n'en sont pas moins dangereuses pour être si faciles et si communes, les rumeurs sourdes et calomnieuses, les mensonges sans nom d'auteur, dits à l'oreille, et qui ont tant d'échos; des imputations que leur absurdité et leur atrocité même propageaient davantage dans un monde de curieux et d'oisifs, qui semble se presser de tout croire pour encourager à tout dire. Je n'ai pas oublié combien de fois dans ce monde-là j'ai entendu répéter à bien des gens qui ne se croyaient

Un homme de la cour le voyant passer avec un très-bel habit dans la galerie de Versailles, s'approche de lui : *Ah ! M. de Beaumarchais, je vous rencontre à propos : ma montre s'est dérangée ; faites-moi le plaisir d'y donner un coup d'œil.* — *Volontiers, monsieur, mais je vous préviens que j'ai toujours eu la main extrêmement maladroite.* On insiste : il prend la montre et la laisse tomber. — *Ah! monsieur, que je vous demande d'excuses ! mais je vous l'avais bien dit, et c'est vous qui l'avez voulu.* Et il s'éloigne, laissant fort déconcerté celui qui avait cru l'humilier.

pas du tout méchants, qu'un *M. de Beaumarchais dont on parlait beaucoup, s'était enrichi en se défaisant successivement de deux femmes qui l'avaient avantagé.* Il y a de quoi frémir, si l'on fait réflexion que c'est pourtant là ce qu'on appelle tout uniment de la médisance (c'est-à-dire ce qu'on regarde à peine comme une faute), et qu'il n'y avait pas même le plus léger prétexte à une si horrible diffamation. Il avait en effet épousé en peu d'années deux veuves qui avaient de la fortune; ce qui est assurément très-permis à un jeune homme qui n'en a pas. Il n'eut rien de l'une, quoiqu'elle lui eût donné beaucoup, parce que la première chose qu'il oublia, fut de faire insinuer le contrat; et cet oubli seul, incompatible avec un crime qu'il rendrait inutile, suffit pour en repousser tout soupçon. Il hérita de l'autre qui était très-aimable, qu'il adorait, et qui lui laissait un fils qu'il perdit peu de temps après. Je ne sais pourquoi on n'a jamais dit qu'il avait aussi *empoisonné* ce fils, car il fallait encore ce crime pour avoir toute la succession : la calomnie ne pense pas toujours à tout. Il est évident que, quand même il n'eût pas aimé sa femme, il suffisait qu'il en eût un fils pour être intéressé à ce que la mère vécût long-temps; et ce qui était encore plus décisif et rendait le crime plus absurde, c'est que la fortune de cette femme était en grande partie viagère, et que son mari qu'elle aimait beaucoup, avait tout à gagner à ce

qu'elle vécût. Elle l'avait mis dans une aisance qui tenait à elle seule, et tous ses dons étaient ceux de sa tendresse pour un mari qui la payait de retour en la rendant heureuse. Ce sont des faits publics et dont je suis sûr; mais la haine n'y regarde pas de si près; elle sait que les autres n'y regardent guère davantage. Où en sommes-nous, bon Dieu! si l'on ne peut pas avoir le malheur d'hériter de sa femme et de son fils sans avoir *empoisonné* au moins l'un des deux, dès qu'on a aussi le malheur d'avoir des envieux et des ennemis. Cette imposture méprisable fut pourtant accréditée, sur-tout par le moyen si malheureusement facile et familier de ces répertoires de mensonges, autorisés en quelques pays et répandus dans tous les autres, magasins de mal ouverts à tout le monde, et où le plus obscur et le plus vil calomniateur peut faire imprimer un crime pour un écu, peut-être même pour rien, et pour l'amusement des lecteurs. J'ai regardé comme un devoir, dans un ouvrage consacré à la vérité et à la justice, de rejeter dans leur néant ces inventions de la méchanceté humaine, trop fréquentes et trop impunies. Je me rappelle bien de n'y avoir jamais cru; mais quand je vis l'homme, au bout de quelques années, je disais comme Voltaire, quand il lut ses Mémoires : *Ce Beaumarchais n'est point un empoisonneur, il est trop drôle.* Et j'ajoutais ce que Voltaire ne pouvait savoir comme moi : *Il est trop bon*; il

est trop sensible, trop onvert, trop bienfaisant pour faire une action méchante, quoiqu'il sache fort bien écrire des malices très-gaies contre ceux qui lui en font de très-noires.

Il n'en fut pas moins obligé (quelle honte! non pas pour lui) de réfuter authentiquement ces infamies dans un de ses écrits juridiques (1), dont je parlerai tout à l'heure avec autant de détail qu'ils le méritent, c'est-à-dire avec une critique qu'on n'a jamais appliquée à ces sortes d'écrits, et qui est déja un premier éloge.

Toutes ces manœuvres d'une inimitié envenimée préparaient l'orage qui n'éclata qu'en 1770, pour la succession de Pâris du Verney, dont il se trouva créancier pour la modique somme de quinze mille francs, mais de manière que l'arrêté de compte signé entre eux compromettait sa fortune pour environ cinquante mille écus, si l'acte était anéanti. Sa liaison très-intime avec ce respectable citoyen, dont il suffit de dire, même aujourd'hui, qu'il fut le fondateur de l'École militaire, était le fruit de la recommandation des filles de Louis XV, et même du Dauphin son fils et de la Dauphine, dont il avait eu l'honneur d'être connu chez Mesdames. Le Dauphin particulièrement, qui aimait à s'instruire, n'avait pas manqué l'occasion

(1) Il va jusqu'à citer en témoignage trois médecins célèbres qui avaient soigné sa femme, et suivi long-temps les progrès d'une maladie de poitrine parfaitement caractérisée.

d'entretenir un homme d'esprit; il avait goûté Beaumarchais, *parce qu'il disait la vérité:* c'est le témoignage que lui rendit ce prince, et une raison de plus pour que Beaumarchais ait été dénigré. Toutes ces augustes protections s'étaient réunies pour l'attacher à un homme aussi considérable que l'était du Verney, à qui l'on fit promettre *de faire la fortune de ce jeune homme*, encore assez peu avancée, comme on le voit, par un mariage qui ne lui avait laissé que quelque aisance et des affaires embarrassées. Du Verney se chargea d'autant plus volontiers de ce qu'on lui demandait, qu'il était déja redevable au jeune protégé d'un bienfait signalé, qui lui paraissait l'honneur de sa vieillesse et la récompense de sa vie. La nature de ce service, si honorable pour tous deux, explique et atteste ce que j'ai dit de Beaumarchais, qu'il savait très-judicieusement accorder ses vues et ses moyens avec les circonstances et les personnes. Du Verney avait souhaité passionnément, mais en vain pendant neuf années, que le roi daignât visiter l'École militaire; et l'on imagine sans peine, si l'on se reporte à ce temps-là, quelle noble espèce d'intérêt et d'ambition ce vieillard, comblé d'ailleurs de tous les biens, pouvait mettre à ce que le monarque l'honorât d'une visite, et à ce que ses élèves vissent leur bienfaiteur recevoir chez eux le souverain. Beaumarchais sut plaider cette cause auprès de Mesdames, et obtint de leur bienveil-

lance pour lui qu'elles donnassent à leur père un exemple qu'il ne pouvait guère manquer de suivre, car souvent les hommes puissants, et sur-tout les rois, n'ont besoin, pour faire le bien, que d'être avertis. En effet, la visite des princesses fut aussitôt suivie de celle du roi, qui vint prendre à l'École militaire une collation magnifique, et fit verser au vieux du Verney les plus douces larmes qu'il eût répandues de sa vie, et où se mêlèrent celles de toute cette jeunesse dont il était le père. C'était alors, et ce devait être un évènement qu'une pareille visite; et si la guitare et la harpe avaient pu introduire chez Mesdames tout autre que Beaumarchais, on ne peut pas dire de même que tout autre se fût servi de son ascendant pour en faire un usage si bien entendu.

Cette fortune qu'il voulait faire, et que du Verney voulait lui procurer, n'avait pu cependant s'établir : la prudence humaine, si souvent trompée dans ses calculs, le fut encore ici. Du Verney, vers la fin de sa vie, perdit à peu près son crédit sans perdre sa considération. Il ne laissa pas de faire pour son protégé, devenu son ami, tout ce qu'il pouvait encore. Il lui avança 500,000 francs pour acheter une charge qui ne put être obtenue; le fit entrer dans une entreprise de bois qui ne put être suivie. Beaumarchais ne retira de tant de bonne volonté qu'environ 100,000 francs, d'un intérêt dans les vivres, un capital de 60,000 francs placés en viager sur

du Verney lui-même, et une charge de secrétaire du roi, qu'il fut obligé de revendre pour faire face à d'autres arrangements. Mais il recueillit de cette liaison des avantages précieux, et qui depuis le conduisirent à son but, manqué cette fois. Auprès d'un maître tel que du Verney, il se reconnut le génie des affaires avant que personne l'en soupçonnât. Dépositaire de toute la confiance du vieillard, chargé du maniement de ses fonds, il apprit la science du grand commerce, et s'y attacha, comme à tout ce qu'il faisait, avec toute la vivacité d'une tête ardente, entreprenante et infatigable. On était bien loin de se douter que Beaumarchais, tel qu'il paraissait encore, homme de plaisir et de société, chansonnier tout au plus passable, et *coupletier* graveleux, auteur de deux drames fort médiocres, *Eugénie* et *les Deux Amis*, fût déja capable des travaux les plus sérieux, des entreprises les plus compliquées, possédât supérieurement l'esprit de calcul et de négoce, fût en état de s'ouvrir le cabinet des ministres, sans autre intrigue que la persuasion, et prît enfin sur lui d'approvisionner les Américains insurgents, précisément dans le même temps où il faisait *les Noces de Figaro*.

L'historique de ses procès serait superflu : on s'en souvient jusqu'aujourd'hui, et l'on ne peut rien ajouter à l'idée qu'en donnent ses Mémoires, qui sont de nature à être relus dans tous les

temps. Mais je cherche dans ces querelles l'homme qu'elles produisent au grand jour, et par occasion les hommes et les choses de ce temps-là. Trois procès occupèrent une partie de sa vie : le procès contre le légataire universel de du Verney ; le procès Goezmann, qui n'en était qu'un incident, mais plus sérieux que le principal ; et enfin le procès Kornmann. Il finit par les gagner tous trois, aussi complètement qu'il est possible ; mais il avait commencé par perdre les deux premiers. Tous trois furent suscités par la haine, beaucoup plus que par un intérêt litigieux, et tous trois fixèrent les regards de la France et de l'Europe. Ils mettaient en spectacle celui que l'on mettait en cause ; et si le fond de chaque affaire était assez léger, toutes devenaient importantes par le concours des circonstances qui s'y mêlaient. L'animosité personnelle en avait fait des combats à mort, car ils allaient à faire perdre à l'accusé l'existence morale et civile ; et comme on n'avait pas encore *déshonoré l'honneur* (1), la perte de l'honneur pouvait alors entraîner celle de la vie. Les défenses de l'accusé l'agrandissaient en talent et en courage, au point de faire de sa cause celle de ses lecteurs ; et l'opi-

---

(1) Expression à jamais mémorable, prononcée dans une assemblée de législateurs, si souvent répétée *dans le sens de la révolution*, et qui sera rappelée jusqu'à la fin du monde dans le sens de la raison.

nion publique rattachait cette cause à des intérêts publics, lors des événements de 1771 qui la portèrent devant des juges que la nation ne reconnaissait pas pour les siens. Jamais peut-être la querelle d'un particulier n'avait eu de telles conséquences; et c'est ce qui donna enfin, singulièrement dans le procès Goezmann, un mouvement à tous les esprits, tel qu'on ne peut s'en faire une idée, à moins de l'avoir vu.

Il semblait que dans toutes cette affaire, qui dura quatre ans, et qui certainement aura sa page dans l'histoire, tout, à partir de son origine, dût sortir de l'ordre commun. Il n'était nullement naturel que pour une somme de 15,000 francs, un jeune homme, un homme de qualité, légataire de plus d'un million, s'acharnât à un long procès dont l'ennui seul devait dégoûter quand même il eût été meilleur, dont les fatigues devaient rebuter, et dont enfin on pouvait craindre la défaveur et même le ridicule. Mais il se trouva que ce jeune homme *haïssait ce Beaumarchais comme un amant aime sa maîtresse:* c'étaient ses expressions, qui n'ont point été désavouées. Il avait *juré de perdre*, ou tout au moins de *ruiner ce Beaumarchais*, parce qu'il ne croyait pas très-difficile de faire passer pour un fripon celui qui passait déja pour *un monstre;* et tels sont donc les effets de la calomnie! Il disait tout haut *qu'il y mangerait cent mille écus, s'il le fallait:* et les passions sont-elles assez fol-

les? Il avait pour lui tous les moyens de crédit, et Beaumarchais avait perdu les siens. Ses premiers protecteurs n'étaient plus; il avait quitté le service des princesses depuis un assez long voyage qu'il fit en Espagne, et qui est le plus bel épisode de ses Mémoires. Il fuyait les tracasseries de Versailles, et Paris le rappelait aux affaires. Bien des choses avaient changé en peu d'années, et Mesdames, en attestant son *honnêteté* et leur satisfaction de sa conduite, avaient cru devoir déclarer qu'elles ne prenaient aucun intérêt à son procès, d'abord, parce que cela était juste en soi, et qu'une si haute protection doit s'éloigner elle-même des tribunaux, et peut-être aussi parce que Beaumarchais en avait parlé mal à propos. On envenima ses paroles, sans doute; mais elles étaient alors déplacées. Il perdit donc son procès au *parlement Maupeou*, comme on l'appelait; l'arrêté de compte fut regardé, sinon comme faux, au moins comme insignifiant; et tous les biens de Beaumarchais furent saisis pour des sommes que répétait sur la succession son adversaire triomphant. Pendant qu'il plaidait en justice réglée, le gouvernement l'avait fait mettre en prison pour une autre querelle avec un grand seigneur qui lui disputait une courtisane; et quoique Beaumarchais eût gardé dans cette rixe tout l'avantage du sang-froid sur l'extravagance, cela n'avait servi qu'à confirmer dans le public les idées déja trop répandues sur une es-

pèce d'audace qu'on prétendait aller jusqu'à l'insolence. Il s'était donc vu à la fois privé de sa liberté, dépouillé de ses biens, condamné comme fripon ou faussaire, décrié de toutes les manières possibles, et, un moment après, chargé d'une accusation criminelle pour *corruption de juges*, à propos de ces *fameux quinze louis*, qui faillirent (qui le croirait?) le conduire jusqu'à être flétri par le bourreau (1), ce qui ne laissait plus de ressource, et, par la plus heureuse de toutes les injustices, ne lui attirèrent qu'une flétrissure juridique qui le sauva.

C'était le temps des épreuves. Elles furent longues, et en le lisant, on juge si elles furent cruelles; mais il y parut si brillant, même avant la victoire; il rendit si beau son rôle d'opprimé sous la seule égide de l'opinion publique en un moment reconquise, que, lorsque ensuite, sous un nouveau règne et avec d'autres juges, il gagna presque en même temps ses deux causes,

(1) Tout le monde sait que le feu prince de Conti, qui s'intéressait à sa cause, comme faisait alors Paris et la France, lui dit, la veille du jugement, que, *si le bourreau mettait la main sur lui, il serait obligé de l'abandonner.* On craignait que le *parlement,* juge dans sa propre querelle, et irrité de la hardiesse des Mémoires de Beaumarchais, ne poussât la vengeance jusque-là : ses ennemis le publiaient d'avance de tous côtés. On sait aussi que sa réponse au prince fit entendre comment il saurait se dérober à l'infamie. Voyez ce qu'il en dit dans ses Mémoires pour la cassation de l'arrêt.

fut réintégré dans ses biens, et réhabilité dans les tribunaux, ce triomphe facile et prévu n'était presque plus rien : c'est dans le combat et l'oppression qu'était toute la gloire.

Il la dut à sa vigueur de caractère, et cette vigueur à un bon jugement. Il mesura juste ce que pouvait, sur le présent qu'on détestait, l'avenir qu'on attendait; et ce qui ne parut que courage et force dans sa conduite et dans ses écrits était aussi prudence et pénétration. A peine avait-on fait attention au procès des *quinze mille francs*, affaire d'argent et rien de plus : celle des *quinze louis* était tout autre chose. Un membre de la nouvelle magistrature dont la France ne voulait pas, était, dès le premier coup d'œil, gravement compromis; et, quoique d'abord accusateur auprès de sa compagnie, il la compromettait elle-même évidemment en l'exposant à juger bientôt en lui ce magistrat accusateur, en butte à des récriminations inexpugnables, qui le livraient, de moitié avec sa femme, à tous ces détails humiliants d'une vénalité sordide qu'on suppose et qu'on excuse même dans les agents subalternes de la justice, mais dont le seul soupçon ôterait à des magistrats la dignité qu'ils doivent avoir dans tout gouvernement sage. C'est ce qui arriva, ce qui devait arriver, et ce qui rentrait encore dans cet extraordinaire qui s'offre ici partout. Il ne fallait qu'avoir le sens commun pour rendre sur-le-champ *les quinze louis*, comme on

en avait rendu cent avec la *montre à brillants*, et tout était sur-le-champ étouffé. Il fallait avoir perdu l'esprit pour imaginer qu'un homme que l'on poursuivait criminellement ne voudrait pas ou ne pourrait pas se défendre avec la vérité, qui avait tant de témoins et d'indices. Mais la même méprise, et plus grossière cette fois, eut encore lieu : la prépondérance d'un magistrat dans son corps, le ressentiment des propos que tenait et pouvait tenir un plaideur maltraité, et sur-tout *la mauvaise réputation* de Beaumarchais, que cette dernière attaque devait achever sans peine; en peu de mots, c'est tout le procès Goezmann; et ce qui semble inexplicable par la raison s'explique par l'amour-propre et les passions. Les dispositions du public et les Mémoires de Beaumarchais expliquent l'évènement.

Ces Mémoires sont d'un genre et d'un ton qui ne pouvaient avoir de modèle, car il n'y en avait pas d'exemple. S'il était quelquefois arrivé qu'un particulier écrivît lui-même ses défenses, ce qui était rare, à peine pouvait-on s'en apercevoir, parce qu'elles étaient toujours dans le moule uniforme des écrits judiciaires, sans quoi l'avocat, qui les remaniait toujours plus ou moins, ne les aurait pas signées. Ici rien de semblable : Beaumarchais sentit que, quoi qu'il en pût résulter, c'était avant tout pour les lecteurs qu'il devait écrire et plaider; qu'il était à peu près impossi-

ble qu'il gagnât sa cause au *parlement Maupeou* contre *le conseiller Goezmann;* mais que les choses en étaient au point que rien ne serait perdu, s'il la gagnait devant le public. On reprocha d'abord à Beaumarchais de faire tant de bruit pour *quinze louis:* il n'y avait pas plus d'esprit dans ce reproche que dans la conduite de Goezmann et consorts. C'était le coup de maître que ce procès des *quinze louis*, qui, par une rétroaction infaillible recommençait celui des *quinze mille francs*. Et quelle jouissance pour le public, lorsqu'en lisant Beaumarchais, il ne vit plus, dans tous ces différents mémoires qui se succédaient rapidement, qu'un homme qui se chargeait de le venger d'une magistrature bâtarde! et celle-ci, qui de son côté se chargeait de faire regretter la légitime, malgré tous ses torts! Qu'il eût raison, c'était l'affaire d'un quart d'heure: les faits ne parlaient pas, ils criaient. Mais cette forme si neuve, aussi saillante qu'inusitée; ces singuliers écrits, qui étaient tout à la fois une plaidoirie, une satire, un drame, une comédie, une galerie de tableaux, enfin une espèce d'arène ouverte pour la première fois, où il semblait que Beaumarchais s'amusât à mener en laisse tant de personnages, comme des animaux de combats faits pour divertir les spectateurs! Mais tous ces personnages, si richement et si diversement ridicules ou vils, qu'on les croirait choisis tout ex-

près pour lui, et que lui-même en effet rend graces au ciel (1) de les lui avoir donnés pour adversaires ! Mais cette continuelle variété de scènes qu'on voit bien qu'il n'a pu inventer, et qui n'en sont que plus plaisantes à force de vérité, de cette vérité qu'on ne peut saisir et crayonner qu'avec le tact le plus fin et l'imagination la plus gaie !... L'on peut concevoir l'allégresse universelle d'un public mécontent et malin, qui n'avait d'autres armes que celles du ridicule, et qui les voyait toutes, au-delà même de ce qu'il en pouvait attendre, dans une main légère et intrépide, qui frappait sans cesse en variant toujours ses coups. De là sans doute l'admiration pour un talent inopiné que l'envie n'atteignait pas encore, dans un moment où le danger de l'innocence et la pitié pour l'infortune prédominaient sur tout autre impression; de là, en même temps, la joie de voir tomber, de ces pages si divertissantes, des flots de mépris sur ce qu'on était charmé de pouvoir avilir en attendant qu'on pût le renverser. Et qui peut douter que l'un ne fût un acheminement à l'autre, et que la plume de Beaumarchais n'y ait contribué ?

S'il était le champion du public, ses juges aussi

(1) C'est un des morceaux dont la tournure est la plus piquante et la plus nouvelle. Il n'a d'autre défaut que d'être un peu trop prolongé; un peu resserré, il serait parfait: mais, tel qu'il est, quelle verve d'imagination et de style !

paraissaient le traiter en ennemi, non pas tous sans doute, et lui-même se loue de l'impartialité de quelques-uns, et sur-tout des rapporteurs; mais, dans ces occasions-là, ceux qui crient le plus haut semblent malheureusement donner le ton à tous, et il y en eut qui portèrent fort loin l'indiscrétion et la violence. Plusieurs se récusèrent sur la demande de l'acccusé, tant leur animosité avait été manifeste dans les sociétés; d'autres ne voulurent pas renoncer au droit d'être juges, quand on leur reprochait d'être parties. Ceux-ci ne furent pas assez délicats; mais les autres même le furent trop tard. Dans des procès de cette nature, où l'intérêt de la compagnie est si près de celui d'un de ses membres, la réserve ne saurait être trop scrupuleuse, et chacun doit s'imposer le silence comme particulier, jusqu'au moment où il prononcera comme juge. Il eût été à désirer que cette prudence fût alors celle d'un magistrat supérieur qui avait porté à ce tribunal éphémère l'illustration héréditaire d'un nom depuis longtemps décoré dans la robe, dans les camps, dans l'Église, et devenu encore plus respectable depuis qu'il a été, comme celui de Lamoignon, consacré parmi les grandes victimes de la tyrannie, qui de nos jours ont ennobli l'échafaud, comme au temps de la Ligue les Brisson, les Larcher, les Tardif, avaient ennobli le gibet. Le président de Nicolaï, trop passionné ou pour Goezmann ou contre son adversaire, oublia ce qu'il se de-

vait à lui-même, au point de faire une insulte gratuite et inouïe à Beaumarchais au milieu de la grand'salle du Palais, dont il voulut le faire chasser par les gardes, sous prétexte qu'*il n'était là que pour le braver*. Ce trait d'emportement serait à peine croyable, s'il n'avait pas eu tant de témoins ; mais il fallait que tout fût singularité et scandale dans ce mémorable procès, où il semblait que d'un côté l'on eût pris à tâche d'avoir tort en tout, pour que de l'autre on tirât parti de tout. C'est un des instants où Beaumarchais montra le plus de cette fermeté qui tient à la présence d'esprit, puisqu'au défaut de toutes deux on n'aurait que de la faiblesse ou de la colère. Outragé ainsi publiquement par un premier président qui marche à la tête de sa compagnie, assailli tout à coup et poussé par des fusiliers, un particulier ordinaire serait ou déconcerté ou furieux. Beaumarchais ne fut ni l'un ni l'autre : maître de son indignation, et fort de celle du public qui éclatait autour de lui, il le prit à témoin de la violence qu'on lui faisait, de ce manque de respect pour un lieu sacré ouvert à tous les citoyens, et pour le roi lui-même, dont les magistrats y tenaient la place ; il protesta qu'il ne sortirait point, mais qu'il allait de ce pas demander justice de cette insulte faite sans aucun motif à un citoyen qui attendait là son jugement ; et en effet, il monta sur-le-champ au parquet, et porta sa plainte aux gens du roi,

obligés de la recevoir. Il faut voir dans son quatrième mémoire tous ces faits tracés avec autant de vivacité que de circonspection; et si l'une était de l'homme qui a senti l'offense, l'autre était de l'écrivain qui se souvient quel est l'offenseur. C'est là peut-être qu'il a le mieux soutenu l'éloquence noble qui chez lui est rarement sans disconvenance de détail, comme lui étant moins naturelle que la verve du genre polémique. Ici toutes les nuances sont observées ; il a d'abord toute la hauteur permise à l'offensé qui peut vouloir satisfaction ; mais il en a ensuite une autre plus rare à la fois et plus adroite. Il se saisit du droit de *pardonner*; il *pardonne* par égard pour le nom, pour le rang, pour la compagnie entière qu'il *craint d'affliger*; et ce terme de *pardon*, qui est bien le mot propre, le met évidemment fort au-dessus de l'offenseur, sans qu'il soit possible de s'en plaindre. C'est peut-être aussi la première fois qu'un accusé a pu imprimer à la face de l'Europe qu'il *pardonnait* à son juge. Mais si celui-ci (qui d'ailleurs s'était récusé) fut capable de *pardonner* à son tour et du fond du cœur, cela était encore bien plus beau, puisqu'il était puissant et qu'il avait tort. La vertu est sans contredit bien au-dessus et de l'adresse et du talent.

Ces deux choses, dont l'une fait même ici partie de l'autre, ne se séparent jamais chez lui. Il était obligé de dissimuler d'autant plus devant

le *parlement* l'intention de ses écrits, que l'on se plaisait davantage à la faire ressortir, les uns pour lui en faire un crime devant ses juges, les autres un mérite devant la nation; mais ceux-ci étaient le grand nombre. Beaumarchais sentait que ses juges étaient d'autant plus blessés de ses Mémoires, que le public en paraissait plus charmé; et que les applaudissements d'un côté étaient une réprobation de l'autre. Il ne déguise même pas (tant la chose était sensible) qu'on lui prête le dessein de *dépriser pied à pied toute la magistrature* de ce temps; et en faisant tout ce qu'il faut pour atteindre ce but, il fait tous ses efforts pour que sa marche ne puisse être du moins légalement inculpée, et qu'on ne puisse le prendre dans ses paroles. Il prodigue sans cesse toutes les formes de respect, et il le devait, en portant les plus cruelles atteintes. Il est à genoux en donnant des soufflets, et il lui fallait, pour trouver des légistes qui signassent ses Mémoires, tantôt des ordres précis du premier président, ou même du garde-des-sceaux, quand l'affaire fut au conseil, tantôt des avocats assez obscurs pour se couvrir sans danger de la précieuse indépendance de leur ordre, l'une des choses les plus sages, et qui aient fait le plus d'honneur à ces institutions de la liberté monarchique, qui ne peuvent être que celles du temps et de l'expérience. On voit qu'il rédige jusqu'aux consultations, où les gens de loi ne mettaient guère que leur signature, et

qui ne sont encore que d'excellents résumés de sa cause, d'autant plus difficiles à renouveler et à varier, qu'ils viennent après ceux qui font partie de ses plaidoiries, et qui ne sont pas ce qui a dû lui coûter le moins, ni ce qui a le moins de prix dans un genre où, parmi nous, comme chez les anciens, la répétition est, à un certain point, nécessaire, et souvent même indispensable. Si rien n'est plus aisé que de revenir sur les mêmes moyens sans variété et sans progression, et de redire au risque d'ennuyer, c'est une difficulté vaincue, que de se reproduire par les formes, toujours différent et toujours plus fort, sans sortir d'un même fond de preuves; c'est le talent de l'orateur du barreau et celui de Beaumarchais. J'ai eu plus d'une fois un mouvement de crainte, lorsqu'en le relisant tout à l'heure, je le voyais annoncer un résumé, et j'étais même sur le point de passer outre, tant il me paraissait difficile de rajeunir ce qui semblait épuisé; je craignais de trouver superflu pour un lecteur attentif ce qu'il recommençait pour des juges si aisément distraits. Mais en jetant les yeux sur les premières lignes j'étais arrêté tout de suite par une précision frappante de résultats nombreux, rapides et lumineux, par des tournures toutes neuves, et un surcroît de forces probantes, circonscrites dans des cadres qui semblaient plus soignés que tout le reste. Cette fécondité flexible et inépuisable est un des caractères du vrai talent,

qui tire parti de tout, même de cette nécessité de répéter, qui sera, si l'on veut, une excuse pour le babil des avocats vulgaires, mais qui certainement est la gloire de l'orateur.

Le choix des transitions y est aussi pour beaucoup aux yeux des connaisseurs; et ici la plupart sont heureuses, et amenées par des mouvements inattendus. Il s'en sert habilement pour sortir des digressions fréquentes chez lui, mais très-propres à distraire et reposer le lecteur de l'aridité des points de droit, des calculs arithmétiques, et des pièces de dossier. Cette partie même est souvent égayée chez lui, mais toujours claire, ce qui est capital, et cependant peu commun. Mais ce qui frappe par-tout, et ce que je n'ai trouvé nulle part, c'est la succession alternative, et quelquefois même le mélange sans disparate de l'indignation et de la gaieté qu'il communique au lecteur tour à tour ou en même temps, comme il lui plaît. Il vous met en colère et vous fait rire, ce qui est plus rare et plus difficile dans l'art que dans la nature. Cet effet mixte et singulier, dont je ne prétends point faire un précepte, encore moins un reproche pour les autres écrivains du barreau, rentre encore dans l'essence de son procès et dans le caractère de l'homme; et c'est l'un et l'autre que j'observe, parce que l'un et l'autre en valent la peine.

Dans le procès, les accusations et les conséquences étaient toutes graves, les réalités toutes

odieuses et basses, les personnes et les plumes toutes ridicules. Cet amalgame est bizarre. Que Beaumarchais n'eût été que vif et sensible, il ne serait pas sorti de la colère, tant l'édifice des mensonges était noir, et le péril imminent; qu'il n'eût été qu'insouciant et gai, il n'eût pas cessé de plaisanter, tant ses adversaires étaient ineptes. Mais avec une imagination fougueuse il avait une ame forte, et un grand fonds de logique avec un grand fonds de gaieté. Il se trouvait ainsi de tous côtés en mesure avec sa situation et ses ennemis. Enfin cette situation même d'un particulier aux prises avec un tribunal juge et partie, qui ne lui laissait d'autre défenseur que lui-même, achève d'expliquer cette étonnante disparité entre ses écrits judiciaires et les autres du même genre; elle défend en même temps de prendre cette disparité pour l'exacte proportion de son talent à celui des bons avocats, et d'en faire pour eux, à beaucoup près, une règle à suivre en tout; conséquences que je ne prétends point du tout déduire des éloges que je lui crois dus, et que je désapprouve même dans ceux qui les ont adoptées avec trop peu de réflexion.

Un autre exemple, quoique dans un genre tout différent, celui de M. de Lally-Tolendal, m'autorise à ne point donner pour un modèle général de l'éloquence judiciaire ce qui n'est et ne pouvait être qu'un cas d'exception dans les personnes et les circonstances. Je réunis ces deux

exemples pour en tirer la même induction, et d'autant plus, qu'à mon avis les Mémoires de M. de Lally (dont je parlerai dans la suite) ont dans le genre sérieux et pathétique la même supériorité que ceux de Beaumarchais dans le genre léger et plaisant, et dans la plaidoirie satirique. N'oublions jamais que l'un comme l'autre écrivait lui-même pour lui; qu'il était seul juge de ce qu'il pouvait se permettre, par rapport à ses ressentiments, à ses intérêts, à ses dangers, à ses vues, à ses espérances, à ses craintes; qu'il écrivait comme il sentait, s'exprimait comme il était affecté: et quel avocat est dans ce cas-là? Est-ce donc la même chose, dans une position si pénible, si menaçante, si révoltante, d'être l'accusé ou le défenseur? Beaumarchais était ici l'un et l'autre, et dans les deux rôles il était toujours lui. Un avocat le peut-il? Est-il même dans la nature de se mettre jusqu'à ce point à la place d'autrui? Sent-on pour un autre comme pour soi? Ose-t-on pour son client ce qu'on oserait pour soi-même? Enfin Beaumarchais, écrivant pour un autre dans la même cause, eût-il écrit ainsi? Je n'en crois rien du tout. Le meilleur avocat, plaidant pour Beaumarchais, eût-il plaidé comme lui? Je ne le crois pas davantage; et s'il l'eût fait, il aurait eu tort; mais cela est impossible. Un avocat est-il en guerre personnelle avec la partie adverse, comme Beaumarchais avec les

siennes (1)? Cela ne tombe pas sous le sens : on sait que toute la colère des avocats ne va guère au-delà de l'audience. Ils font leur métier comme ils peuvent. Beaumarchais défendait son honneur, sa fortune, et peut-être sa vie, contre des ennemis personnels qui le détestaient selon leur portée, comme il les haïssait selon la sienne. M. de Lally voulait relever de l'échafaud la tête sanglante de son père, et la recouvrir d'une couronne d'innocence : ce fut le travail de sa vie pendant vingt ans; est-ce là un travail d'avocat? Donc, si M. de Lally a porté la grande éloquence, le grand pathétique beaucoup plus loin qu'aucun orateur du barreau; si Beaumarchais a excellé dans la comédie du palais, comme M. de Lally dans la tragédie, c'est que tous deux étaient les personnages originaux du drame, et non pas des acteurs jouant un rôle. Sans doute le talent est ici supposé avant tout (*positis ponendis*); mais ce degré rare de talent tient à une situation propre et personnelle, et ne peut ni se retrouver ni se redemander dans tout autre.

(1) Il avait bien le sentiment de cette vérité, et a su fort à propos s'en faire une excuse de l'*amertume* que l'on reprochait à ses Mémoires; car il y a des gens qui n'aiment pas que la vérité ait toute sa force, et le mensonge toute sa confusion. « Considérez, répond-il, que je suis *seul* chargé du « pénible emploi de me défendre moi-même. Il lui est bien « aisé de se modérer, à cet orateur paisible qui, ne forgeant « qu'à froid, et compassant ses périodes, exhale un courroux « qui n'est pas le sien, etc. »

En conclurez-vous qu'il faudrait que chacun plaidât sa cause, et que nous aurions alors de plus grands orateurs et en plus grand nombre? Cette idée ne vaut pas même la peine qu'on la réfute, quoiqu'elle ait été mise en avant comme tant d'autres extravagances. Vous auriez alors encore un bien autre parlage (pour l'ennui s'entend, et laissant tout le reste hors de comparaison) que celui qui se perpétue depuis deux ans dans ces législatures composées, pour les trois quarts, de gens incapables de mettre ensemble trois idées conséquentes, ou d'arranger trois phrases en français; et là du moins se tait qui veut. Imaginez ce que ce pourrait être, si tous étaient obligés de parler, comme ils le seraient dans les tribunaux. Sur cent plaideurs, cinquante sont à peine en état de faire entendre leur cause à leur avocat : jugez comme ils la plaideraient; et quand il n'y aurait que l'obligation indispensable d'être instruit dans la jurisprudence, cela suffirait pour que l'usage commun fût le bon, sauf quelques exceptions qu'il n'appartient qu'aux insensés d'ériger en lois, quand elles-mêmes prouvent le besoin de la loi.

On a tiré une autre conséquence des Mémoires de Beaumarchais, et du grand effet qu'ils produisirent à la lecture. On a dit qu'un homme de lettres, porté par occasion dans la lice des tribunaux, éclipserait facilement tous les orateurs du barreau. Nullement : gardons-nous de toutes

ces généralités, toujours vaines et trompeuses. Cela pourrait être vrai de tel ou tel homme de lettres qui serait aussi un écrivain supérieur; mais cela ne conclut rien pour les autres. Combien de gens de lettres qui ne sont point du tout écrivains! Il y en a presque autant que d'auteurs qui ne sont point du tout gens de lettres. Les érudits de l'Académie des Inscriptions étaient-ils tous en état de bien écrire? On sait combien il s'en fallait. Marin et d'Arnaud étaient des littérateurs, des auteurs de profession : leurs Mémoires contre Beaumarchais étaient-ils bons? Celui du premier pouvait être du moindre des avocats connus; celui de l'autre ne fut marqué que par l'excès du ridicule. Un homme lettré n'est autre chose qu'un homme instruit, et tout bon avocat doit l'être; mais l'instruction ne suppose le talent ni dans l'un ni dans l'autre : dans tous les deux le talent est un don de la nature, cultivé par le travail, mais que la profession ne donne point. De plus, le talent varie dans son espèce comme dans son objet, et un grand poëte peut fort bien n'être pas un bon orateur. Voltaire ne l'a jamais été en aucun genre, quoiqu'il en ait essayé plusieurs. Ce qu'il a écrit sur les Calas est un narré intéressant; il savait raconter : il y a du sentiment et du goût; il savait écrire: mais devant un tribunal sa plaidoirie eût été très-insuffisante et très-imparfaite. C'est qu'il était peu versé dans les lois, et trop étranger

à la discussion judiciaire, qui a et doit avoir ses moyens, parce qu'elle a son but. Il existe une *requête* de M***, qui serait son meilleur ouvrage, s'il l'avait fait, où il plaide devant le roi Louis XV contre les comédiens et les gentilshommes de la chambre. On trouve dans ce morceau une érudition bien appliquée et bien entendue, une diction pure, une discussion nette, une bonne logique, un ton de sagesse et de modération; tout va au fait sans écart et sans verbiage; les vérités y ont de la force sans emphase; en un mot, il y a là ce qu'il n'eut jamais nulle part. Aussi n'en aurait-il pas écrit une page. C'était l'ouvrage d'un avocat fort estimable, mais qui pourtant était loin d'être au premier rang (1). C'est que naturellement on est fort sur son terrain, et que le barreau n'est pas celui des gens de lettres. Je crois bien que Rousseau, d'Alembert, Marmontel, eussent été de force contre les plus célèbres avocats; mais ces hommes-là n'étaient-ils que des gens de lettres?

Une des armes de Beaumarchais, et qui lui a servi à tout, c'est sa dialectique. Il n'y en a pas de plus pressante, de plus ingénieuse, de plus diversifiée. Aucune induction ne lui échappe; pas une qu'il ne saisisse avec justesse et qu'il ne pousse aux dernières conséquences; pas une qu'il ne sache retourner sous plus d'une forme,

(1) M. Henrion.

et qu'il ne fasse ressortir et reparaître à propos, toujours avec un nouvel avantage. C'est la logique oratoire, celle de Démosthènes; mais Beaumarchais a-t-il autant de mesure et de goût? Oh! non, il s'en faut; et après avoir parlé de ce qui est bon à imiter chez lui, je ne tairai pas ce qu'il faut éviter.

Ses inégalités fréquentes, et quelquefois même choquantes, ont fait dire à ses ennemis (car que ne dit-on pas!) que ses Mémoires n'étaient pas de lui. Quelle absurdité! Ils ne pouvaient pas être d'un autre (1). Il est possible que, s'amusant avec ses amis, à table et en société, des trois ou quatre personnages devenus, graces à lui, l'objet de la risée publique, il ait profité de quelques traits recueillis en conversation. Qui n'en fait pas autant? Mirabeau (2) n'y manquait pas, et ne montait guère à la tribune qu'après s'être ap-

(1) On voulait qu'ils fussent d'un jeune avocat nommé Falconet: je l'ai connu; il n'était ni sans esprit ni sans talent; mais il écrivit dans le même temps, et ses Mémoires prouvent qu'il n'a fait ni pu faire ceux de Beaumarehais.

(2) Ce mot fameux par où il débuta un jour, « Et moi « aussi, je sais qu'il n'y a qu'un pas du Capitole à la Roche « Tarpéienne, etc., » venait d'être dit à côté de lui, quoiqu'en d'autres termes beaucoup moins heureux; mais l'idée y était, et c'était peu de chose. Comment ne sent-on pas que c'est Mirabeau qui rendit ce trait si oratoire, en osant se l'appliquer et en faire un exorde? C'était dans l'affaire *du 6 octobre*.

provisionné de ce qu'il avait entendu autour de lui, et d'autant mieux qu'assurément ce n'est pas l'esprit qui manquait dans cette première assemblée. Mais qui ne sait pas aussi qu'il faut un grand fonds d'esprit pour s'enrichir ainsi de celui des autres? Il faut choisir, placer et s'approprier: et d'ailleurs ces traits particuliers sont toujours peu de chose par eux-mêmes; le cadre fait tout. Et qui aurait pu fournir un seul mot des interrogatoires de madame Goezmann, dont Beaumarchais a fait d'excellentes scènes de comédie? Suffisait-il qu'elle n'eût dit que des inepties? C'était bien quelque chose; mais, sans le dialogue et le commentaire, où était le comique? Les sots ne sont pas rares, et ils ennuient: les mettre en scène de manière à faire rire de si bon cœur et si long-temps, les rendre amusants au point de nous rendre heureux de leur sottise, n'est sûrement pas un talent commun; c'est celui de la bonne satire et de la bonne comédie.

Mais ici ce talent est-il pur? Non: ces Mémoires, qui offrent tous les tons de l'éloquence, tous les genres de mérite, offrent aussi toutes sortes de fautes; ce qui n'empêche pas que le talent, s'il n'est pas parfait, ne soit supérieur (1), parce

---

(1) Voltaire fut enchanté de la lecture de ces Mémoires, au point d'être un moment alarmé de la célébrité qu'ils donnaient à l'auteur. Il ne dissimula pas ce petit mouvement, qui ne pouvait être ni sérieux ni réfléchi; il le tourna en

que les beautés prédominent de beaucoup; et c'est là ce qui d'abord est décisif dans la balance de la critique. Ensuite les fautes mêmes ont ici toutes les excuses possibles, et nuisent fort peu à l'effet de l'ensemble. 1° Ces disparates, qu'amène de temps à autre le mélange du noble et du familier, du sérieux et du bouffon, blessent beaucoup moins que par-tout ailleurs, parce que ce mélange est ici dans le sujet et dans les personnages : non qu'elles ne soient réellement des fautes, puisque l'auteur sait le plus souvent les éviter par la distribution des objets et l'art des transitions; mais quand il lui arrive de risquer la saillie, le grotesque ou le trivial au milieu même du style soutenu, ou les figures du style noble dans un morceau familier, on le lui passe plus aisément, comme à un accusé qu'on entendrait plaider sa cause lui-même à l'audience, dans un procès tout à la fois ridicule et odieux. Il est en effet, comme à l'audience, toujours en présence de ses adversaires, toujours en scène, en situation; et cette vivacité, qui produit une sorte

plaisanterie, et, dans une lettre à un de ses amis, où il se répandait en éloges sur ces Mémoires et sur tout ce qu'ils supposaient d'esprit, il ajoutait : « *Je crois pourtant qu'il en faut encore davantage pour faire Zaïre et Mérope.* » Zaïre et Mérope à propos de quelques factum! C'est un badinage, je le sais; mais il prouve combien Voltaire était sérieusement frappé et du mérite de ces Mémoires, et du bruit qu'ils faisaient.

d'illusion dramatique, est une des perfections caractéristiques des Mémoires de Beaumarchais. 2° Les incorrections trouvent une excuse toute naturelle dans la précipitation nécessitée de ces sortes de compositions, soumises aux époques et aux conjonctures légales. C'est là que souvent le temps commande à l'auteur et à l'imprimeur, et que la nuit est occupée comme le jour; et Beaumarchais était *seul*, non pas *contre trois*, mais contre cinq, et cinq qui ne s'oubliaient pas et n'oubliaient rien. 3° La rapidité de sa marche entraîne le lecteur avec lui; c'est un flambeau qui étincelle en courant, et qui brûle les yeux; c'est une arme à feu qui tire quatre ou cinq coups par minute; et s'aperçoit-on toujours quand le flambeau pâlit un instant, ou quand un coup ne porte pas?

Il n'en est pas moins vrai que, s'il eût fait toutes les études, et joui de tout le loisir d'un homme de lettres, c'eût été pour lui un devoir de faire disparaître les taches de son style, les apostrophes et les exclamations trop multipliées, les figures déplacées, les expressions ou impropres, ou recherchées, ou bizarres; les constructions ou embarrassées, ou irrégulières; les phrases trop allongées, etc., etc. Mais l'eût-il fait, même avec du temps? Je n'en crois rien. Ses pièces de théâtre, travaillées tout à loisir, prouvent que naturellement son goût n'était ni sûr ni cultivé: les fautes y sont beaucoup plus marquées que

dans ses Mémoires, et l'on voit que ses défauts font partie de sa manière. Cette manière même n'est à lui que parce qu'elle est évidemment de son esprit et de son humeur, sans quoi l'on pourrait la mettre en partie sur le compte de l'imitation. Il y a dans son style du Montaigne, du Rabelais, du Swift : il a du premier l'expression forte avec la tournure naïve ; du second, la saillie bouffonne, mais imprévue et originale ; du dernier, l'invention des formes satiriques et détournées, qui font attendre long-temps le coup pour frapper plus fort. Mais tout cela se fond en lui de manière à ne laisser voir que lui, parce qu'en lui-même il a de tout cela comme eux. Aussi retrouvé-je ici cet accord du talent avec les circonstances, et de l'homme avec les choses, qui est, comme je l'ai observé par avance, le principe des grands succès. Il eût été impossible à Beaumarchais de composer un ouvrage d'un genre sérieux et d'un style soutenu, soit en éloquence, soit en philosophie, soit en littérature, soit en poésie, soit en histoire ; et pourtant il avait infiniment d'esprit, et de plusieurs sortes d'esprit ; mais la plus grande partie allait à d'autres objets : il était loin de n'être qu'auteur et homme de lettres ; il était homme d'affaires et grand commerçant ; ce qui est incompatible avec les études qu'exige la perfection de l'art d'écrire. Son bonheur voulut qu'il ne fût écrivain que dans une guerre de chicane et de plume, parfai-

tement analogue aux trois qualités éminentes de son esprit, la sagacité, la gaieté, la flexibilité. Quand il s'essaya au théâtre, il suivit d'abord ses prétentions plus que ses goûts : fait pour réussir dans l'*imbroglio* comique, il avait tenté le genre sérieux (1); il y était resté dans la médiocrité la plus vulgaire; et quand il voulut y revenir, sur la fin de sa vie, il fut bien au-dessous du médiocre (2), et, ce qu'il n'avait jamais été, ennuyeux.

Cette gloire du barreau, qui vint le chercher sans qu'il y pensât, et la fortune inouïe de son *Figaro*, lui coûtèrent tout ce qu'elles pouvaient valoir, et l'on pourrait dire au-delà, s'il eût été en lui de sentir le chagrin plus long-temps que le mal; mais son heureux caractère et la vigueur de son tempérament le rendirent capable de résister à tout, même à la révolution; et, cette dernière époque exceptée, il eut toujours de grands dédommagements. Lorsqu'il eut été *blâmé* par ce même *parlement*, qui en même temps se contentait de chasser son adversaire, reconnu faussaire et calomniateur, ce moment fut celui de sa vie qui eut le plus d'éclat, et qui fut le moins obscurci. Le feu prince de Conti, son protecteur déclaré, vint le prendre chez lui, et l'amena dans son palais, le présentant à toute sa cour comme

(1) Dans *Eugénie* et *les Deux Amis*.

(2) Dans *la Mère coupable*.

une victime de l'iniquité. Cela était vrai; mais tant d'honneurs étaient-ils tout entiers pour l'innocence? Ne faisons les hommes ni meilleurs ni pires qu'ils ne sont, malgré la *philosophie* du siècle, qui n'a pas fait autre chose. Le prince de Conti fit une belle action en appuyant de toute l'autorité de son rang l'opinion publique qui s'élevait contre la puissance injuste; et Paris, qui, dans le bien comme dans le mal, n'a jamais besoin que de guides, suivit en foule le prince de Conti, et courut se faire écrire chez Beaumarchais (1). Mais ce prince était à la tête du parti de l'ancien, ou pour mieux dire du véritable parlement; en menant Beaumarchais en triomphe, il célébrait cette magistrature (2) proscrite, qui se relevait d'autant plus dans son exil, que l'autre était plus rabaissée dans son pouvoir. Et quel étrange abaissement pour une cour de justice, que de voir un homme, auparavant haï et décrié, tout à coup honoré et exalté publiquement, parce qu'elle l'a flétri! Je ne sais si l'on trouverait dans

(1) Attendez que l'histoire compare ces temps qu'on a nommés d'*esclavage* avec ceux qu'on appelle encore de *liberté;* et, en attendant, cherchez dans tout le cours de la révolution un seul jour où l'opinion ait été une puissance devant la tyrannie.

(2) Ce prince, qui avait signalé sa jeunesse à la tête des armées, mécontent du ministère et de la cour, fut toujours mêlé dans les querelles du parlement, et on lui a reproché de parler en républicain sur les fleurs de lis, quoiqu'il fût

l'histoire moderne un autre évènement de cette nature; et certes, il était heureux pour Beaumarchais que cet évènement fût entré dans sa destinée, et provînt de son talent.

Cependant, sous les rapports de la morale, je serais bien loin de donner ses Mémoires en exemple, si ce n'est comme celui d'un genre de licence qu'il faut toujours éviter, quoiqu'elle ait eu ici une excuse dans un concours de circonstances qui ne peuvent guère se reproduire toutes ensemble, et qui, en faisant cette fois pardonner à l'homme, n'empêchent pas que la chose ne soit mauvaise en soi. J'avoue que ses adversaires, en l'attaquant avec la calomnie qui assassine, avaient fort mauvaise grace à lui reprocher de se défendre avec le fouet déchirant de la satire : chaque coup faisait sortir le sang, et on riait de les voir écorchés, parce qu'ils avaient le poignard à la main. Mais, en général, il est contraire à la décence publique, aux lois sociales et à l'honnêteté personnelle, qu'on se permette, et devant les

despotique dans ses domaines. J'avais quelquefois l'honneur de le voir au Temple, chez madame de B**, où il venait d'ordinaire prendre du thé. Un jour que j'y étais en tiers, le prince, un peu échauffé sur les objets qui partageaient alors les esprits, me dit : *J'aurais, je crois, fondé une république.* Je lui répondis avec la même vivacité : *Vous, monseigneur! Votre altesse n'aurait jamais fondé qu'une monarchie.* Il fut un moment surpris et embarrassé; mais il ne se fâcha pas, et revint sur son *républicanisme.*

tribunaux, d'encadrer la vie entière d'un citoyen dans un tableau dont tous les traits, étrangers à la cause, sont autant de flétrissures mortelles, et qui présente toutes les bassesses sous les couleurs des ridicules. C'étaient des représailles, j'en conviens; mais il en est qu'un homme délicat ne se permet pas, et qu'avec des principes sévères on ne se croit pas permises (1). Les Grecs et les Romains ne sont point ici une autorité pour nous : la différence de gouvernement (la religion même mise à part) explique comment la liberté illimitée de leurs plaidoiries (comme je l'ai dit ailleurs) serait chez nous une licence criminelle. Quand chacun peut être le censeur de tous, le remède est près du mal : chacun est en garde pour soi, et peut craindre pour lui ce qu'il risque contre un autre. Parmi nous, l'honneur est sous la sauvegarde des lois, comme la vie, puisque

(1) Je suis d'autant plus obligé de blâmer cette faute, qu'avant de connaître ces principes, je l'ai commise moi-même quelquefois dans des *représailles* semblables, où j'enveloppais l'homme et l'écrivain. Je suis obligé aussi d'avertir que c'était avant la révolution, dans des querelles littéraires; et j'avais tort. Mais il serait trop absurde d'appliquer ces mêmes lois quand on combat contre ceux qui se sont déclarés en guerre ouverte *contre Dieu et les hommes*. Alors la morale même, et encore plus la charité, qui n'est que l'amour de Dieu et du prochain, défend tout ménagement avec leurs ennemis, ordonne d'être inexorable, d'oser tout dire contre ceux qui osent tout faire; et c'est là que j'avais raison.

personne n'a droit de se faire justice. Dès lors la diffamation, de quelque espèce qu'elle soit, est un délit. Si j'avais été juge, j'aurais donné toute raison à Beaumarchais, comme innocent, et action contre ses parties, comme calomnié; mais j'aurais supprimé ses Mémoires, comme un scandale, avec injonction d'être plus circonspect.

Remarquons, en passant, qu'on ne faillit jamais impunément, et qu'on est toujours puni par le mal même qu'on a fait. Des victoires de Beaumarchais, quoique aussi justes que signalées, il resta contre lui une impression ineffaçable, l'idée d'un homme très-dangereux, qui, dans ses ressentiments et ses inimitiés, ne connaissait aucune borne; et l'on ne peut se faire craindre à ce point sans être haï. Aussi eut-il toujours autant d'ennemis de sa personne que de partisans de ses talents. Ce n'est pas que j'approuve ceux qui disaient avec une espèce d'admiration très-maligne : *Si Beaumarchais me demandait la moitié de ma fortune en me menaçant d'un mémoire, je la lui abandonnerais sur-le-champ.* Aucun d'eux ne l'eût fait; et cela prouve seulement combien il y a de manières de rendre odieux celui qui fait redouter en lui l'abus de la force: car, d'ailleurs, on oubliait ou l'on feignait d'oublier qu'ici sa première force, celle qui finit par lui assurer gain de cause, c'est que sa cause était excellente en droit et en fait; sans cela, il aurait triomphé comme écrivain, et succombé comme

accusé. Mais s'il se fût renfermé dans les limites d'une légitime défense, il n'y aurait pas eu, il est vrai, de bonnets *à la quesaco;* il n'aurait pas eu tout-à-fait autant de vogue pour le moment, comme le satirique le plus divertissant pour le public, et le plus formidable pour ses ennemis; mais il n'en eût pas moins fini par gagner son procès, n'en eût pas été moins regardé comme le plus gai des plaideurs et le plus ferme des accusés, en se bornant même à ce qu'il y a dans ses Mémoires de très-innocemment gai (et c'est la plus grande partie); il aurait eu de plus l'estime des honnêtes gens, et une considération personnelle, moins précaire et moins troublée que celle des talents, et sujette à moins de vicissitudes et de retours. Il eût encore gagné d'un autre côté, même en réputation d'esprit; car on n'aurait pas pu faire à son détriment une observation avouée, qui ne détruit point le mérite du talent polémique, mais qui le restreint: qu'en ce genre il est d'autant plus facile de réussir beaucoup, qu'on se permet davantage et qu'on se refuse moins; et c'est ce que les connaisseurs ont toujours dit, et ce que la postérité n'oublie pas.

Après avoir été pleinement vengé sous un nouveau règne, il se montra sous un aspect tout nouveau, par une entreprise qui devait faire moins de bruit, mais qui n'avait pas moins de danger, puisqu'elle pouvait compromettre sa fortune et son existence entière. Il avait l'oreille du

principal ministre (1), qu'une grande célébrité l'avait mis à portée d'approcher, et dont il s'empara malgré les préventions et les défiances que ce ministre, quoique homme d'esprit lui-même, avait contre tout homme d'esprit, et particulièrement contre Beaumarchais. Mais tous deux étaient fort gais, et ce fut ce qui les rapprocha, quoique ici la gaieté de l'homme en place fût une sorte de frivolité qui s'étendait à tout, et que celle du particulier n'ôtât rien au sérieux des affaires. Parvenu à s'y faire employer et à satisfaire celui qui l'en chargeait, il ne craignit pas de lui proposer ce qui devait le plus l'effrayer, l'approvisionnement des États-Unis d'Amérique. Il eut long-temps à lutter contre la circonspection naturellement timide d'un vieillard indolent, d'un ministre qui ne voulait rien hasarder, sur-tout sa place, et contre les obstacles de la politique anglaise, d'autant plus menaçante, que leur marine était plus redoutable, et la nôtre plus faible. Beaumarchais lui-même risquait beaucoup, et fort au-delà de ses moyens pécuniaires, qui étaient encore peu de chose. Mais il vint à bout de disposer de ceux d'autrui, forma une compagnie d'intéressés, équipa nombre de vaisseaux, et engagea le ministre, qui ne voulait pas agir contre l'Angleterre, à permettre du moins qu'il s'exposât, le plus discrètement qu'il se pourrait, à se ruiner lui

(1) Le comte de Maurepas.

et ses associés pour servir les Américains. Il avait calculé que l'arrivée et la cargaison d'un seul navire couvrirait la perte de deux, tant le besoin élevait les profits; mais ce calcul même prouvait la nécessité d'oser en grand, et d'expédier beaucoup de bâtiments pour en sauver une partie. Il fallait des fonds très-considérables, et il les eut : plusieurs de ses vaisseaux furent pris, trois, entre autres, en un seul jour, en sortant de la Gironde; mais le plus grand nombre arriva, chargé d'armes et de munitions de toute espèce; et c'est ce qui lui procura cette opulence, très-grande pour un particulier, que la révolution lui a depuis enlevée. Ces expéditions furent en tout son ouvrage, et prouvaient les ressources de son génie et de son caractère, une hardiesse réfléchie, une patience tenace, et sur-tout ce don de persuader, si nécessaire dans tout ce qui dépend du concours des volontés. J'ai vu peu d'hommes, à cet égard, plus favorisés de la nature. Il avait une physionomie et une élocution également vives, animées par des yeux pleins de feu, autant d'expression dans l'accent et le regard que de finesse dans le sourire, et sur-tout l'espèce d'assurance que lui inspirait la conscience de ses moyens, et qu'il savait communiquer aux autres. Souvent l'amour-propre pouvait y paraître trop en dehors et trop dominant, peut-être même contempteur; mais c'était dans la conversation de société, et non pas dans les affaires, ni sur-

tout près des puissants. Il avait avec ceux-ci une tournure particulière qui était fort adroite sans être servile, et où sa réputation d'esprit lui servait beaucoup. Il avait toujours l'air d'être convaincu qu'ils ne pouvaient pas être d'un autre avis que le sien, à moins d'avoir moins d'esprit que lui; ce qu'il ne supposait jamais, comme on peut le croire, sur-tout avec ceux qui en avaient peu; et s'énonçant avec autant de confiance que de séduction, il s'emparait à la fois de leur amour-propre et de leur médiocrité, en rassurant l'une par l'autre. On verra cet art singulièrement employé dans la marche qu'il suivit pour obtenir la représentation de ses *Noces de Figaro*. Mais on peut dire à sa louange qu'il se servit toujours noblement de son crédit et de sa fortune. Il contribua beaucoup à des établissements dont l'utilité n'est pas contestée; par exemple, à celui de la Caisse d'Escompte, formée à l'instar de la banque d'Angleterre, mais avec la disproportion que comportait la différence des gouvernements. La banque de Londres repose sur le crédit national: et celle de Paris ne pouvait guère s'appuyer que sur celui de quelques capitalistes; et quand le gouvernement s'en mêla (dans des temps difficiles, à la vérité), il ébranla l'édifice, loin de le consolider. La Caisse d'Escompte éprouva d'abord bien des difficultés de la part du ministère, et Beaumarchais était fait plus que personne pour les aplanir. Il rendit le même

service pour la construction de la pompe à feu qui a fait tant d'honneur aux frères Périer, mais qui rencontra aussi des contradictions et des obstacles. Quant à l'entreprise des eaux de Paris, où il fut pour beaucoup, et qui a été fort combattue, je laisse à ceux qui sont plus versés que moi dans cette partie de l'économie publique à décider si c'était seulement une spéculation de finance ou un objet d'utilité générale. Tous deux peuvent fort bien aller ensemble, et même cela est dans l'ordre politique; mais ils ne doivent pas être séparés, et je n'ai point d'opinion sur un fait dont je n'ai point de connaissance.

Mais ce qui rentre dans mon sujet, c'est la querelle que suscita contre Beaumarchais cette entreprise des eaux de Paris, et qui le mit aux prises avec un homme devenu bientôt après tout autrement fameux par l'influence principale qu'il eut sur l'évènement le plus extraordinaire de ce siècle et de tous les siècles, puisqu'il n'allait à rien moins qu'à changer la face du monde entier. On voit déja qu'il s'agit de la révolution française et de Mirabeau; et je n'ai pas besoin d'ajouter que ce n'est pas ici qu'il faut parler de l'un et de l'autre. Mirabeau, même comme écrivain, appartient tout entier à l'histoire; et, au moment de la querelle où je me renferme, il paraissait bien loin d'être jamais un personnage historique. Mais il annonçait déja dans ses écrits tant de hauteur et d'arrogance, qu'on a pu y voir depuis

je ne sais quel pressentiment de ses destinées. Il s'en fallait de tout qu'on pût le croire alors un antagoniste fait pour se mesurer contre Beaumarchais. La distance était grande de la fortune, de la célébrité, des succès et de tous les avantages divers de celui-ci, à l'existence pénible et rebutée d'un homme dont les aventures formaient un contraste fort peu avantageux avec sa naissance et son nom, et dont quelques productions clandestinement hardies et d'un goût très-inégal ne rachetaient nullement la mauvaise renommée. Beaumarchais ne répondit à ses premières attaques qu'avec le ton de la supériorité dédaigneuse pour l'homme, et quelque *estime* de complaisance pour l'auteur. Mirabeau répliqua en homme que le mépris rend furieux; ce qui n'est pas la meilleure manière de prouver qu'on ne le mérite pas. Il prodigua les personnalités les plus injurieuses, soit parce que, Beaumarchais ne s'en étant permis aucune, il crut voir encore une autre espèce de mépris à se refuser ce qui était si facile avec lui, soit que, ne doutant pas qu'il n'en vînt, à son exemple, aux reproches personnels, il crût devoir les affaiblir d'avance en les réduisant à la récrimination. Quoi qu'il en soit, cet écrit, qui était un libelle forcené, n'était pourtant pas d'un homme qui ne pût faire que des libelles; la fureur n'était pas celle de la faiblesse, et la violence du ton n'excluait pas toujours la force de style. On s'attendait avec curio-

sité à voir Beaumarchais dans l'arène contre un champion aussi vigoureux, malgré sa brutalité, que tous ceux d'auparavant avaient paru faibles et impuissants, mais qui ne laissait pas, en ce genre d'escrime, de prêter le flanc autant et plus que personne à un lutteur habile et exercé. Beaumarchais, au grand étonnement de tout le monde, refusa le combat pour la première fois; il garda le plus profond silence, et je crois qu'il fit bien. Mirabeau était alors dans un état de dépression, et même de danger; il fuyait ou se cachait devant l'autorité compromise dans les procès qu'il soutenait depuis long-temps contre sa famille; et, quels que fussent ses torts, l'ennemi qui l'eût traité alors sans ménagement aurait paru se prévaloir du malheur de sa situation, et aurait appelé sur lui l'intérêt qu'il n'inspirait pas. Beaumarchais, au contraire, était depuis long-temps un objet d'envie; tout lui avait réussi; il était au milieu des jouissances; et l'usage qu'il faisait de sa fortune, ses libéralités, qui ne se répandaient pas seulement sur les siens, mais sur tous ceux qui les imploraient; son empressement à obliger, à faire le bien public autant que le sien; tout cela ne pouvait pas désarmer tous ceux qu'il avait blessés, tous ceux qu'il pouvait offusquer ou alarmer, soit dans le monde, soit au théâtre, d'autant plus qu'il ne faisait rien pour les apaiser, et que, dans ses ouvrages et ses préfaces, il se jouait de tout et de tout le monde. Quiconque

est heureux, ou le paraît, doit être sans cesse à genoux pour en demander pardon, et même ne l'obtient pas toujours à ce prix, sur-tout s'il est parti de loin pour arriver où il est. Je ne vois guère que ces considérations qui aient pu arrêter un homme très-irascible si grièvement insulté. Il crut devoir à l'envie le sacrifice d'un outrage, comme Polycrate faisait à la fortune le sacrifice de son plus beau diamant jeté dans la mer.

Je n'entrerai dans aucun détail sur le procès *Kornmann*, où il y eut aussi tant d'intéressés, dont la plupart sont encore vivants; mais il peut fournir matière à quelques réflexions. Si Beaumarchais y fut pleinement victorieux, il fallait qu'il fût pleinement fondé en droit; car en cette occasion les dispositions du public ne lui étaient pas plus favorables que celles des juges. Le fond de l'affaire lui était en soi-même étranger, et il n'y intervenait que comme protecteur d'une femme qui plaidait contre son mari. Il s'était montré bon parent, excellent frère dans ce voyage d'Espagne entrepris pour venger sa sœur, et dont il se faisait, dans ses premiers Mémoires, une sorte de trophée chevaleresque. Il se montrait ici une seconde fois le champion du beau sexe; mais le public, très-désintéressé sur les deux parties contendantes, ne vit bientôt que le seul Beaumarchais, qui par-tout attirait sur lui l'attention, et qu'on ne croyait pas dans cette cause aussi désintéressé qu'il voulait le paraître. De plus,

il eut à combattre un homme d'un talent distingué, qui avait des connaissances en plus d'un genre, et qui parut se porter pour son adversaire uniquement parce qu'il voulait et pouvait l'être. Ce ne fut pas Beaumarchais qui eut cette fois l'avantage comme écrivain : celui qu'il avait en tête (1) lui était fort supérieur dans le style noble, qui ne fut jamais celui de Beaumarchais, et qui devenait celui de la cause, déja sérieuse par elle-même, et bien davantage encore par la tournure que lui fit prendre l'avocat adverse, en la faisant rentrer dans une théorie générale sur l'abus des ordres arbitraires appelés *lettres de cachet*, et il y en avait une au procès. L'écrivain traita cette matière avec une éloquence qui était alors courageuse, et une élévation de style égale à l'énergie des principes et des sentiments (2). Tous les lecteurs furent pour lui, parce que l'épisode les touchait beaucoup plus que le fond, et qu'il y avait déja sur ces objets un grand mou-

---

(1) M. Bergasse.

(2) Tout n'était cependant pas exempt de déclamation, et l'animosité faisait quelquefois tomber l'auteur dans le mauvais goût; témoin ce trait souvent cité, et qui n'en est pas meilleur : « Ce malheureux *sue le crime.* » Ces expressions-là sont hors de nature : aussi ont-elles été adoptées par les écrivains révolutionnaires; signe infaillible de réprobation, et qui doit suffire pour convaincre l'auteur de la vérité de cette critique.

vement dans les esprits. Les plaidoyers de Beaumarchais firent peu d'impression, parce qu'il n'y traitait que sa cause et ne raisonnait que sur les faits. Sans doute son adversaire fut mal informé, car ils étaient assez péremptoires pour que le parlement, à qui la cause de Beaumarchais ne plaisait pas, se crût obligé de lui donner raison. Mais son adversaire y acquit une grande célébrité, qui le porta depuis à la première assemblée nationale, dont il se retira presque aussitôt, quand il la vit entraînée hors de toute mesure; et il a vécu depuis dans une obscurité sagement volontaire, qui lui fait autant d'honneur, ce me semble, que tout ce qu'il a pu faire auparavant. Nous allons voir tout à l'heure comment Beaumarchais, long-temps après, croyant se venger de lui, n'a fait de tort qu'à lui-même.

Les représentations sans nombre de ses *Noces de Figaro*, et les étranges libertés qu'il prit dans cet ouvrage, où il semble qu'il ait voulu tout insulter, accrurent prodigieusement la foule de ses ennemis. Il arma contre lui, en repoussant les critiques, des hommes plus consommés que tous les autres dans l'art de haïr et de nuire: c'étaient *les philosophes* (comme on les appelait, et comme ils s'appellent encore). Les journaux, dont ils disposaient, furent le théâtre de ces débats, qui assurément ne devaient être que littéraires, et qui tout à coup, on ne sait com-

ment (1), intéressèrent la puissance suprême, au point que Beaumarchais fut enlevé de sa maison, et conduit, non plus au Fort-l'Évêque ni à la Bastille, mais à Saint-Lazare. La haine est si lâche et si aveugle, que le premier jour on parut jouir, dans tout Paris, de ce traitement sans exemple, et dont tout le monde devait trembler. Jamais on n'avait imaginé de renfermer un citoyen honnête, un homme de lettres et de talent, dans une prison dont le nom seul était un opprobre, et jusque-là destinée à punir obscurément des fautes et des désordres de jeunesse qu'on voulait, par une indulgence fort bien placée, dérober à la vindicte des tribunaux. C'était le comble de l'humiliation pour un homme de l'âge et de la réputation de Beaumarchais : c'était aussi ce qu'on voulait, et il semblait qu'on eût accordé à ses ennemis plus qu'ils ne pouvaient espérer, puisque d'ordinaire la Bastille était la prison des gens de lettres dont le gouvernement était mécontent, et ce fut même celle de Linguet, à qui l'on pouvait faire des reproches si graves. Mais

(1) Il avait écrit dans une lettre : « Quoi ! j'ai vaincu *tigres* « *et lions*, et il faut combattre des insectes, etc. » On assure que ces figures si vagues et parfaitement innocentes furent interprétées comme s'adressant à des personnes qui assurément n'étaient ni *tigres* ni *lions*, mais qui étaient toutes-puissantes, et qu'on sut exciter à la vengeance, quoiqu'il n'y eût pas d'offense.

le sentiment de la justice, puissant sur-tout quand tout le monde peut se croire menacé, se fit entendre bien vite, et jamais retour ne fut si prompt. Dès le lendemain il n'y avait qu'un cri : *Qu'a-t-il fait?* On avait supposé d'abord les motifs les plus graves : il se trouva qu'on ne pouvait pas même articuler un prétexte. Il fut mis en liberté le troisième jour; et cette détention, à peine concevable, fut peut-être la seule injustice de ce genre sous un règne si éloigné de toute oppression. Beaumarchais fut assez long-temps affecté de cet évènement, et beaucoup plus que de tous ceux qui lui avaient été le plus sensibles; il voulait même se condamner à la retraite; mais on lui fit entendre sans peine que le coup n'avait point porté sur son honneur, et qu'aucune autorité ne peut déshonorer celui qui ne se déshonore pas lui-même. Il était réservé à en faire deux fois l'épreuve, puisque le *blâme* et *Saint-Lazare* ne purent le flétrir; mais il faut avouer que rien n'était plus singulier que d'avoir subi deux fois cette épreuve, et d'en être sorti deux fois de même.

Il ne spécula pas, à beaucoup près, aussi heureusement sur la collection posthume des Œuvres de Voltaire que sur les traites pour l'Amérique: si l'une de ces deux affaires lui valut plusieurs millions, l'autre finit par lui en coûter un. Aussi n'était-ce pas (on doit en convenir) une affaire de commerce qu'il voulait faire; c'était un mo-

nument qu'il voulait élever. Mais il s'y trompa en tout, car, s'il ne voulait pas gagner, du moins il ne croyait pas perdre, et perdit beaucoup; et ce monument préparé à si grands frais ne répond en rien à ce qu'il a coûté. Beaumarchais y dépensa des sommes immenses; il paya fort au-delà de sa valeur le fonds de Panckouke et les manuscrits de madame Denys, où il n'y avait qu'un seul morceau curieux (1); il fit acheter en Angleterre les poinçons et les matrices des caractères de Baskerville, regardés, avant ceux de Didot, comme les plus beaux de l'Europe. Il fit reconstruire dans les Vosges d'anciennes papeteries ruinées, et y envoya des ouvriers pour y travailler, suivant les procédés de la fabrication hollandaise, au papier destiné pour cette volumineuse édition; il fit l'acquisition d'un vaste emplacement au fort de Kehl, alors abandonné, et y établit son imprimerie. Jamais on n'avait fait de semblables préparatifs pour une opération de librairie : les avances furent immenses; elles allaient à plusieurs millions : il n'en résulta rien que de médiocre. L'édition in-8°, qui est la principale, est fort au-dessous de celles de Didot pour la netteté du caractère et la correction du texte, et celles d'un moindre format sont tout ce qu'il y a de plus commun. Parmi ceux qui avaient les éditions de Genève, beaucoup ne se soucièrent

(1) Les *Mémoires* sur le roi de Prusse.

point de donner quinze louis pour un livre d'une exécution peu soignée, et qui ne contenait presque rien de nouveau que la correspondance de l'auteur, dont rien n'empêchait d'attendre une édition particulière. Les petits formats, d'un prix très-modique, ne pouvaient couvrir des avances si énormes. Les amateurs furent étonnés que la révision des épreuves eût été négligée au point de laisser subsister nombre de fautes très-ridicules, et telles, que peu de lecteurs étaient en état de rétablir un texte si étrangement altéré. Les gens de goût furent mécontents que l'édition eût été rédigée dans toutes ses parties par un homme beaucoup plus versé dans les sciences que dans la littérature (1), et qui ne connaissait même pas les variantes les plus curieuses à recueillir. Le commentaire général choquait souvent le bon goût et les principes de l'art : Voltaire y était maladroitement exalté aux dépens de Racine, et le commentateur paraissait assez étranger à la connaissance du théâtre et de la poésie. Quant à la religion et à la morale, elles étaient aussi maltraitées dans les notes de l'éditeur que dans les ouvrages de l'auteur ; mais cette analogie était malheureusement dans l'ordre des choses et du temps, et c'était ce dont le plus grand nombre se souciait le moins.

Beaumarchais réussit infiniment mieux dans

---

(1) Le marquis de Condorcet.

la construction de sa nouvelle maison, et du jardin charmant qui borde et décore cette partie des boulevards, terminée au faubourg Saint-Antoine, et jusque-là une des plus abandonnées. Il a vraiment contribué à l'embellissement de la capitale par l'acquisition et l'usage de ce terrain considérable, dont il a fait un des beaux aspects de ce côté de Paris, tandis que Buffon, sur l'autre rive de la Seine, traçait et exécutait le nouveau plan du Jardin des Plantes, étendu et orné par ces nouvelles plantations prolongées vers la rivière, de façon à rivaliser avec nos superbes Tuileries. Il n'y manque qu'un pont qui traverse la Seine vis-à-vis le jardin, et qui est attendu pour la commodité des habitants, comme pour l'ornement de la ville. C'est aussi un des projets que Beaumarchais voulait achever, et qui ont été suspendus par les orages de la révolution. Ainsi, c'est à deux hommes de lettres que l'on fut redevable de voir ce quartier de Paris se couvrir d'une décoration imprévue, et prendre une face nouvelle qui le rend digne de la capitale de l'Europe. Mais Buffon disposait de l'argent du roi, et Beaumarchais dépensait le sien. Il était plus riche à lui seul que Voltaire et Buffon ensemble, quoique la fortune de ces deux écrivains ait paru un des phénomènes du siècle. La sienne a péri presque tout entière. Cependant sa maison appartient encore à sa veuve et à sa fille, et je me dis toujours en la voyant : « Com-

« ment cette belle demeure est-elle encore à ceux « qui l'ont élevée? Comment ce jardin, fouillé « et retourné par des mains de destruction, est-« il encore en des mains propriétaires? » C'est une exception rare et presque unique dans tout ce que Paris offre de beau; et apparemment Beaumarchais devait faire exception en tout.

Ce ne fut pas la moins étonnante en lui d'échapper à une révolution qui le menaça un des premiers, et qui le poursuivit si long-temps. Ce fut une espèce de miracle, non-seulement par la nature des périls qu'il courut et qu'il a si bien racontés (1), mais par celle même de la révolution, qui n'avait guère de victimes plus désignées à ses coups que Beaumarchais. Ses richesses, ses talents, sa célébrité, son influence connue ou présumée dans les affaires, ses ennemis, enfin sa maison placée à l'entrée de cet effroyable faubourg, comme le palais de Portici au pied du Vésuve!... Encore les éruptions du Volcan n'éclatent-elles qu'à de longs intervalles; celles du faubourg étaient de tous les moments. Il est inconcevable que, sous les laves toujours bouillonnantes, cette maison n'ait pas été engloutie. Jamais la proie ne fut si près des brigands, ni la victime si près des bourreaux. Ce *peuple* de la révolution (et jamais elle n'en eut d'autre) ne pouvait sortir de ses repaires sans passer devant

(1) Voyez ses *Mémoires* adressés à Lecointre.

ces murailles qui promettaient tant de dépouilles, et n'y passait guère sans menacer la maison et le maître de ses cris homicides et de ses bras assassins. Ce n'est pas que Beaumarchais n'eût dans les commencements partagé, comme tant d'autres, les premières espérances de la révolution ; et si elles n'en furent que les premières erreurs, chacun doit aujourd'hui les pardonner d'autant plus en autrui, qu'il les condamne plus en lui-même. On ne peut pas, après tant de crimes sans excuse, ne pas excuser ce qui n'est qu'erreur ; et j'ajouterai même dès aujourd'hui que, quand les coupables ont été si nombreux, il ne faut, quoi qu'il arrive, punir que le moins possible, de peur de consterner une seconde fois par les supplices l'humanité déja si épouvantée par les forfaits. Mais pour revenir à Beaumarchais, son assentiment aux premiers évènements de 89 (1), et ses largesses patriotiques, comme ses discours, étaient loin de pouvoir le dérober aux *soupçons*, qui étaient déja une *justice nationale*, et aux *principes*, qui étaient déja

(1) Il fut de la première Commune provisoire de juillet, et en fut exclu quelque jours après, je ne sais sous quel prétexte; mais certainement d'après ce *principe* déja reçu, au moins tacitement, qu'il avait trop à perdre pour tenir à une révolution qui ôtait tout. Je fus aussi de cette Commune, et m'en retirai au bout de six semaines, mais seulement d'ennui, je dois l'avouer. On était encore loin de l'horreur; mais cette espèce de *parlage* m'était insupportable.

une destruction. C'est dans ses Mémoires apologétiques qu'il faut voir les détails de ses dangers et de ses souffrances, sa vie sans cesse menacée, la mort plus d'une fois tout près de lui, sa maison envahie sans être pillée (ce qui sera expliqué ailleurs), sa fuite et ses divers asiles, ses courses en Hollande et en Angleterre, les actes successifs d'accusation, de justification, de proscription, et enfin tout ce qu'il crut devoir faire pour la cause de ceux qui le persécutaient. Ses écrits dans cette dernière époque, bien faite pour en excuser les défauts, se distinguent encore par la clarté qu'il porte toujours dans des discussions compliquées, par les ressources qu'il cherche pour en racheter le dégoût, par la vivacité qu'il retrouve quand il est en situation; mais sur-tout parce qu'il s'y montre toujours tel qu'il était, et qu'en lui l'homme mérite toujours d'être observé. Ses derniers mémoires feront partie de ces matériaux innombrables qu'il faudra parcourir pour tirer de vingt volumes une demi-page d'histoire: tout ce qu'elle prendra de ceux-ci, c'est l'affaire des soixante mille fusils; et moi je n'y dois voir que ce qui fait connaître la personne de Beaumarchais, qui, étant toujours le même, se trouva cette fois et devait se trouver en raison inverse des choses et des hommes, quand les choses et les hommes étaient en raison inverse de tout ordre humain. Il suit de là que ce qui devait précédemment lui procurer honneur et profit

consomma sa ruine, et faillit à le faire périr. Que ce fût zèle pour la révolution, ou envie d'en éloigner de lui les dangers, toujours est-il vrai qu'en risquant 500,000 francs pour faire entrer soixante mille fusils dans la France qui en manquait alors, il faisait pour les révolutionnaires ce qu'il avait fait pour les Américains. Il crut qu'il y avait là de quoi se sauver à la fois et s'honorer; c'était en 92 : et cette étrange méprise d'un homme qui avait tant d'esprit, et qui jugeait si mal des temps où l'on ne pouvait être récompensé que du crime, et où c'était un prodige de faire quelque bien impunément, explique aussi comment la même erreur fut long-temps celle de tant de gens éclairés, et pourquoi les hommes les plus simples furent alors beaucoup plus clairvoyants que les hommes instruits. Ceux-ci raisonnaient toujours d'après ce qui pouvait et devait être; ceux-là, sans raisonner, ne voyaient que ce qui était. Les uns, connaissant le passé, réclamaient toujours le possible et le vraisemblable; les autres, sans avoir rien lu, jugeaient de ce qu'on pouvait faire par ce que l'on faisait; en sorte que les premiers ne sortaient pas d'étonnement et d'espérance, et les autres d'horreur et d'effroi pour le présent et l'avenir. Ainsi, d'un côté, *les lumières* trompaient, et de l'autre, le sens commun voyait juste; mais ni les uns ni les autres ne remontaient à la cause première, et peu d'hommes concevaient ce que bientôt il

sera très-commun de concevoir, que la suprême Providence pouvait et savait assez pour permettre une fois pendant le temps marqué par elle seule, ce qu'elle n'avait jamais permis, que tout ordre moral, social et politique, fût entièrement renversé, sans qu'il en restât de vestige, dans toute l'étendue d'un grand état, pour l'exemple et l'instruction de tous les autres; et pour cela, elle n'avait qu'à laisser faire. Mais comment il pouvait être cette fois de sa sagesse et de sa bonté de laisser faire, c'est ce qui ne doit pas nous occuper ici, et ce qui sera démontré ailleurs avec autant de facilité que d'évidence pour quiconque aura seulement quelque idée réfléchie de Dieu et de l'homme. Ici, où je ne fais qu'indiquer ces vérités, toujours bonnes à rappeler, je ne m'arrête qu'à Beaumarchais, qui n'a pas plus connu la révolution que tant de gens ne la connaissent encore, depuis que tous ne cessent d'en parler. On le voit, dans ses récits, toujours frappé de surprise de tout ce qui lui arrive, ne concevant pas qu'on vienne chercher dans ses caves les fusils qui sont en Hollande, qu'on veuille le massacrer comme retenant ces fusils chez l'étranger pour en priver les Français, tandis qu'il sue sang et eau, et court le jour et la nuit pour se faire entendre du ministère, qui n'a qu'à dire un mot pour les faire venir. Il invoque le ciel et la terre quand il se voit joué chaque jour par ces dix ou douze esclaves,

plus ou moins avides ou tremblants, qu'on appelait ministres, si rapidement remplacés les uns par les autres, et, quelques mois après, tous égorgés ou proscrits. Une fois seulement il avoue qu'en sortant du conseil comme un homme hors de lui il était pourtant *le seul étonné*, et je le crois; les autres *étaient dans le sens de la révolution*, et il n'y était pas. Mais ce qui prouve que son caractère était toujours le même, quoique son esprit ne lui servît plus à rien, et ce qui est en lui un trait extrêmement remarquable, c'est qu'à peine échappé au glaive qui moissonne de tous côtés dans Paris, sauvé de l'Abbaye, et comment! fugitif et caché à la campagne, autant qu'on pouvait être caché alors, il sort quatre fois de sa retraite, et vient dans ce même Paris où il pouvait être assassiné à chaque pas, y vient à pied de plusieurs lieues, y vient de jour comme de nuit; pourquoi? pour suivre l'affaire de ces malheureux fusils qu'on n'a jamais eus, mais qui lui coûtèrent 500,000 francs, déposés au ministère, et qu'il n'a jamais revus. J'avoue que rien ne m'a paru plus extraordinaire que ce fait très-constant, exemple d'une ténacité de vouloir et d'une fermeté d'ame certainement aussi rares l'une que l'autre.

Enfin, dans des jours moins orageux et non moins abominables, quand la tyrannie plus concentrée en forces, et retranchée dans quelques formes nominales, fut un peu moins pressée de

détruire, parce qu'elle se crut en état de régner et de jouir, Beaumarchais revint dans ses foyers, à peu près dépouillé, mais à peu près tranquille. Je ne le vis point depuis ce dernier retour, et j'ai su, dans ma retraite, qu'il était mort subitement dans la nuit, d'un coup de sang, ayant encore une santé robuste, à soixante-sept ans, après une vie si laborieuse et si tourmentée. Sa forte constitution n'avait alors rien de la vieillesse, car sa dureté d'oreille était ancienne. Quelques semaines auparavant, un zèle fort aveugle pour la mémoire de Voltaire lui dicta quelques lettres contre la religion chrétienne, qu'il avait toujours respectée dans ses écrits. Ce fut le dernier des siens; et, en y joignant le rôle de *Begearss* dans *la Mère coupable*, ce sont les deux seules mauvaises actions publiques que l'on puisse lui reprocher.

Je commencerai ce qui concerne ses ouvrages dramatiques par cette même pièce que je viens de nommer, quoique ce soit la dernière qu'il ait faite. Elle ne doit pas rester au théâtre, et je me hâte de la mettre de côté, comme indigne de lui, et comme très-condamnable par un genre de satire personnelle, toujours à réprouver en elle-même, et qu'ici particulièrement rien ne pouvait motiver ni excuser.

Le moindre défaut de la pièce, c'est le titre, qui annonce tout autre chose que ce qu'elle est. Il est bien vrai que la femme qui pèche comme

épouse, pèche aussi comme mère, par les conséquences que peut avoir sa faute. Mais le titre d'une pièce ne se détermine point par des rapports si indirects et si éloignés, mais par les rapports les plus prochains avec le sujet et l'action; et qui pourrait en trouver ici l'apparence? Il n'y a pas un trait qui blesse la maternité, et l'on est justement choqué de ne trouver dans l'ouvrage rien de ce que fait attendre le titre, à moins que ce premier contre-sens ne doive indiquer que tout le reste ne sera aussi que contre-sens; et de cette façon jamais titre ne fut plus juste.

Ce serait, sans doute, une fort bonne moralité dramatique que celle qui montrerait de longues et terribles suites de la violation du lien conjugal, en placerait le châtiment à côté même du repentir, et récompenserait ensuite le repentir par une heureuse péripétie. Ce serait un drame très-moral, s'il était bien conçu; mais le drame moral est précisément celui dont Beaumarchais n'avait point le talent, quoiqu'il en ait toujours eu la prétention, même dans sa pièce très-immorale des *Noces de Figaro*. C'est l'intrigue qu'il entendait bien, et nullement la morale, dont il ne connaissait pas plus la théorie que le style. Un mari fidèle et délicat, tendre et jaloux, qui aurait lieu de soupçonner d'infidélité une femme qu'il n'aurait épousée que par amour, livré depuis long-temps au tourment secret de douter si ce qu'il aime toujours a toujours été digne d'être

aimé, et acquérant enfin la preuve qu'il tremblait de trouver ou même de chercher, serait dans une situation très-intéressante, sur-tout si cette femme avait couvert un moment de faiblesse par des années de vertu. Ce serait là, sans contredit, un canevas très-dramatique, et les combats de la tendresse et du ressentiment, le mélange de la délicatesse et de la douleur, le fruit même d'un amour adultère placé entre les deux époux, tout cela fournirait des scènes, des incidents, des développements susceptibles d'un grand effet, non pas dans la prose plate ou boursouflée de nos dramaturges, mais dans les vers d'un homme éloquent qui connaîtrait la poésie du genre. Tout cela est le contraire du drame de Beaumarchais, également vicieux dans le plan, dans les caractères, dans les situations, dans les moyens, dans le dialogue.

Est-ce bien le comte Almaviva des *Noces de Figaro* qui pouvait être celui que nous présente *La Mère coupable?* Quelle plus lourde méprise, et quelle conception plus fausse et plus révoltante! Quoi! c'est un petit-maître français, un fat, un libertin, qui couve, depuis vingt ans, la profonde et haineuse jalousie d'un mari espagnol! C'est lui qui se croit en droit, au bout de vingt ans, de faire éclater contre sa malheureuse femme, la plus douce et la plus timide des femmes, un orage de reproches et d'outrages long-temps préparés et réfléchis! C'est lui que vingt ans d'une vie

exemplaire et d'un repentir religieux n'ont pu désarmer un moment! C'est lui qui, avec un grand nom et une grande fortune, s'obstine vingt ans à se priver d'un héritier de la plus haute espérance! C'est lui qui s'est ouvert si gratuitement sur ce qu'il a tant d'intérêt à cacher, et qui, dans un âge très-mûr, a été capable d'une indiscrétion si grave, et qu'on pardonnerait à peine, ou à la jeunesse étourdie, ou aux premiers accès d'une jalousie violente! Je le répète : tout cela est faux, évidemment faux; et l'effet n'en est pas seulement froid, il est ridicule et repoussant. Ce fut celui de la première représentation, où j'assistai au mois de juin 1792, lorsque les théâtres n'étaient pas encore entièrement dénaturés. On n'accueillit qu'avec de longues risées cette longue et intolérable scène du quatrième acte, où Almaviva, tout gonflé d'un courroux dont tout le monde se moquait, ayant à la main des lettres dont il avait été lui-même touché jusqu'aux larmes un moment auparavant, semblait se plaire à enfoncer cent coups de poignard dans le sein de sa pauvre femme, qui ne lui répondait qu'en priant Dieu comme dans tout le cours de la pièce; ce que l'auteur avait cru très-pathétique, et ce qui n'était que très-inepte. Beaumarchais ne se doutait pas que cette habitude de prières, qui peut être à sa place dans un roman tel que Clarisse, est insupportable au théâtre, où l'on ne dialogue pas un quart d'heure de suite avec Dieu,

quand il faut répondre à un mari. Rien ne fait mieux voir de quelles bévues un homme d'esprit est capable dans ce qui est étranger à son genre d'esprit. Il ne savait pas qu'au théâtre (les sujets de religion mis à part) une prière ne doit être qu'un mouvement instantané d'une ame que sa situation élève vers le suprême juge et le suprême protecteur; mais que sept ou huit oraisons de suite ne sont sur la scène qu'une puérilité.

Et qu'est-ce que Begearss, qu'il appelle l'*autre Tartufe?* Oh! oui, c'en est bien un *autre* que celui de Molière; mais celui-ci est le véritable: celui-ci est bien un coquin, mais ce n'est pas un sot; et l'on a vu dans l'examen de ce chef-d'œuvre que, si Tartufe est pris au piége, c'est qu'à moins d'être le diable en personne, il doit y tomber, et qu'il n'y a point d'homme au monde qui n'y fût pris. Mais Begearss! l'auteur a beau dire et redire que c'est le démon appelé *légion*, c'est le plus maladroit de tous les démons. Il ne sait autre chose que distribuer de tous côtés des secrets dont il est seul dépositaire, et dont la révélation doit le perdre sans ressource au moment de l'explication, et l'explication est inévitable. Lui seul sait le secret de la naissance de Florestine, et il l'apprend au jeune Léon, à Florestine sa maîtresse, qui devraient commencer par s'en ouvrir l'un à l'autre, si toute marche naturelle n'était pas ici intervertie. Enfin il l'apprend à la comtesse; il fait plus, il provoque une explica-

tion où ce secret sera infailliblement mis en jeu; et, pour comble d'imprudence, il croit avoir besoin de cette entrevue des deux époux, qui lui devient si funeste, et qui ne pouvait manquer de le devenir. Cependant il a dans les mains la dot de trois millions, et doit épouser le soir même à minuit cette Florestine, sans que personne y mette le moindre obstacle. C'est bien là le coup de partie; c'est d'abord ce mariage qu'il faut conclure, parce qu'il termine tout. Non : il veut avoir la fortune entière du comte; passe : il veut amener le divorce entre eux; soit : mais quelle nécessité de hâter dans l'instant même une entrevue tellement dangereuse, qu'à moins d'avoir perdu le sens il doit au moins en avoir quelque inquiétude? Car enfin cette scène entre les deux époux sera violente et orageuse; il le sait, puisqu'il en fait son moyen de divorce; et qui ne sait aussi que dans ces scènes-là l'on dit tout? Encore une fois, le plus pressé, c'est le mariage : quoi qu'il arrive alors, il sera *nanti*, pour parler comme Figaro. Il fait donc tout le contraire de ce qu'il doit faire; il court au-devant du péril, et compromet à plaisir son mariage et ses trois millions. Quelle plus haute extravagance! « Qui vous « a dit que cette Florestine était ma fille? Il n'y a « que M. Begearss qui le sache. » — C'est M. Be- « gearss qui me l'a dit. — Ah! le monstre! » Voilà ce qui arrive et ce qui devait arriver; et ce Be-

gearss, *plus profond que l'enfer*, ne s'en est pas douté! C'est ne se douter de rien.

Les invraisemblances fourmillent de scène en scène, et l'auteur, pour couvrir celle des faits, y joint celle des caractères; ce qui n'est qu'une double faute. Le jeune Léon aime Florestine, en est aimé, et se flatte de l'épouser. Il voit tout à coup un rival dans ce Begearss, et veut sur-le-champ se couper la gorge avec lui. Fort bien : voilà le jeune homme tel qu'il doit être. Mais Begearss le *machinateur*, qui n'a jamais d'autre *machine* à son usage que l'indiscrétion, lui dit aussitôt que Florestine est sa sœur; et aussitôt le jeune homme, devenu plus qu'un sage, *se jette dans les bras* de Begearss. Pas un instant accordé à la surprise, à la douleur, à la défiance, à la curiosité d'approfondir un évènement si imprévu, et dont toute sa tête doit être bouleversée. Non; il s'estime trop heureux que Begearss veuille bien épouser Florestine; il presse lui-même ce mariage; il y engage sa maîtresse : ce Begearss est *un dieu* pour tous les deux. Est-ce ainsi que la nature est faite? Est-ce là de la jeunesse et de l'amour? Suffit-il, pour déguiser cette foule de mensonges (car tout ce qui contredit la nature est un mensonge dans l'art), suffit-il de quelques lambeaux de morale mal placée et mal entendue, d'une foule d'exclamations et de points, et d'une pantomime dictée en interligne? Les

platitudes ne relèvent point les folies. Je ne sais s'il y a dans tout ce drame une scène raisonnable : mais en voilà déja trop, et il ne faut pas user la critique sur tant de déraison.

Et le style ! Pour cette fois l'esprit n'y est pas mêlé au mauvais goût : c'est le mauvais goût dans toute sa pureté. « Quelle découverte ! *Ha-« sard, je te salue.* Il faut pourtant que je démêle « comment un homme si *caverneux* s'arrange « d'un tel imbécille.... De même que *les brigands « redoutent les réverbères....* » (Le trait n'est pas neuf ; mais on voulait que Figaro se donnât, lui-même, pour un *réverbère.*) Encore quelques lignes du *philosophique* monologue. « *Un Dieu* « m'a mis sur la piste. Hasard, dieu méconnu, « les anciens t'appelaient Destin ; nos gens te don-« nent un autre nom. » Cet *autre nom* ne peut être que celui de *providence ;* et alors quelles sont donc *les gens* dont Figaro dit ici *nos gens ?* Mais, laissant même ces grossières indécences, quel langage dans une comédie ! Quel amas de disparates burlesques ! « *Vrai major d'infernal Tar-« tufe !...* Eh bien ! maudite joie qui me gonfles « le cœur, ne peux-tu donc te contenir ? Elle m'é-« touffera, *la fougueuse*, ou me livrera comme « un sot, si je ne la laisse un peu s'évaporer pen-« dant que je suis seul ici. *Sainte et douce cré-« dulité*, l'époux te doit sa magnifique dot. *Pâle « déesse de la nuit*, il *te devra bientôt sa froide « épouse.* » Ou je me trompe fort, ou cette *pâle*

déesse de la nuit n'est autre que la lune. Ainsi Begearss *devra bientôt à la lune* cette *épouse* malheureusement *froide!* On peut à toute force *devoir sa maîtresse* à la lune dans un rendez-vous nocturne, il ne s'agit que de le dire autrement ; mais *devoir son épouse à la lune*, cela est au-dessus de mes conceptions, comme la *sainte crédulité*. La poésie de ce monologue de Begearss vaut la *philosophie* du monologue de Figaro, et la *lune* de l'un vaut le *hasard* de l'autre.

Et Begearss, avec ses invocations à la *sainte amitié*, comme à la *sainte crédulité ;* et Figaro qui s'écrie, *O ma vieillesse, pardonne à ma jeunesse !* et la comtesse qui, *en voyant des fantômes*, s'écrie, *Réprobation anticipée!* et en écoutant Begearss, s'écrie comme un autre Séide (1), *Je crois entendre Dieu qui parle*! Tout ce pathos, mêlé avec les métaphores hétéroclites qui composent ici tout le comique de Figaro, forme une bigarrure aussi étrangère au ton de la scène qu'à celui de la raison. Il n'est pas croyable qu'un si mauvais ambigu reste au théâtre français quand il sera rétabli, non plus que *Tarare* sur celui de l'opéra. Ces deux productions, platement folles, n'ont de l'esprit de Beaumarchais qu'une bizarrerie qu'il prit pour de l'originalité quand il fut gâté par ses succès, et qui était la partie

(1) Je crois entendre Dieu : tu parles, j'obéis.

(*Mahomet.*)

malheureuse d'un talent qui ne fut pas à portée de s'épurer par l'étude.

Quand il imprima *la Mère coupable*, deux ans avant sa mort, il fut fidèle à l'habitude qu'il s'était faite d'offrir au lecteur, sous le titre de préface, un plaidoyer très-méthodique, où, en repoussant toutes les censures, il détaillait toutes les perfections de ses pièces, et en convertissait les défauts en découvertes à étudier, et en modèles à suivre. La modestie d'auteur n'entra pas chez lui dans les progrès de l'âge, parce que chez lui l'homme fut toujours plus fort et plus avancé que l'auteur. Aussi ses plaidoyers de littérature n'ont pas fait la même fortune que ceux du palais. Les gens de goût en ont ri souvent, comme ils avaient ri de ses mémoires, mais d'un rire un peu différent. Ses connaissances littéraires étaient assez bornées, et c'est tout naturellement qu'il déraisonne dans ses préfaces comme il raisonnait dans ses factum. Celle de *la Mère coupable* a cela de plus que les autres, que celles-ci sont du moins sur le ton de l'apologie, et celle-là sur le ton du panégyrique. C'est de la meilleure foi du monde qu'il nous assure que sa pièce est *d'une profonde et touchante moralité;* c'est du ton le plus pénétré qu'il nous dit : « Venez juger *la Mère coupable* avec le bon « esprit qui l'a fait composer pour vous. » *Le bon esprit*, s'il l'avait eu en ce genre, lui aurait appris, du moins après l'avoir vue au théâtre,

qu'il ne faut composer ainsi ni pour le public ni pour soi ; que, s'il est très-permis de dire qu'on a composé *dans une intention droite et pure*, il est fort peu décent d'ajouter, « *avec la tête froide* « *d'un homme et le cœur brûlant d'une femme*, « *comme on l'a pensé de Rousseau.* » On pourrait croire qu'il n'y a qu'un sot qui, à la tête d'une pièce très-*froide* pour *un homme* comme pour *une femme*, s'avise de nous parler de son *cœur brûlant*, et ignore qu'on ne doit parler de son *cœur brûlant* qu'à une maîtresse tout au plus ; encore vaudrait-il mieux qu'elle s'en aperçût sans qu'on le dit. Mais comme Beaumarchais n'était rien moins qu'un sot, c'est une nouvelle preuve que la vanité d'un homme d'esprit lui fait dire des sottises, comme elle lui en fait faire ; que Beaumarchais manquait même de ce tact des convenances, qui, sans être la modestie, empêche l'amour-propre d'être ridicule, et préserve un écrivain qui se respecte de ce charlatanisme arrogant que tant d'exemples ont mis à la mode sans qu'il en soit moins méprisable. Il n'est plus possible, je l'avoue, de nombrer nos auteurs *brûlants ;* mais les gens sensés savent que, ni l'auteur de *Phèdre*, ni celui du *Cid*, ni celui de *Zaïre*, n'ont parlé de leur *cœur brûlant* ni de leur *tête froide*. Enfin, quoique J. J. Rousseau soit fort loin d'être comparable à ces hommes-là, Rousseau, très-pernicieux sophiste, n'en est pas moins un écrivain très-éloquent ; et il ne conve-

nait pas de dire si crûment qu'on avait dans sa composition ce qui a été attribué à celle de Rousseau.

Je passe sous silence ce qu'à l'époque de cette pièce l'auteur a cru devoir y faire entrer de révolutionnaire : c'était alors le passe-port général et indispensable. Ce qui sera bien plus digne de remarque, c'est tout ce qu'il y avait déja de cet esprit qui annonce une révolution prochaine, dans *les Noces de Figaro*, jouées en 1784. Ici je ne citerai qu'un mot qui avait quelque chose de plaisant en 1792 : « Le divorce accrédité chez *cette nation hasardeuse*.... » C'est Almaviva qui s'exprime ainsi ; et cette singulière épithète signifie du moins que Beaumarchais ne se souciait plus alors de rien *hasarder*.

Mais ce qui est condamnable dans tous les temps, c'est le projet, avoué par l'auteur, de mettre sur la scène un de ses ennemis connus et signalés, dont le nom de Begearss n'est que l'anagramme. Il proteste dans sa préface que le personnage *n'est pas de son invention, et qu'il l'a vu agir*. Le rôle dans la pièce et le témoignage dans la préface, n'étant qu'une seule et même chose, l'ouvrage de l'inimitié et de la vengeance, sont également récusables. Je ne connais point l'homme, que je n'ai jamais vu, et dont je n'ai jamais entendu attaquer la probité, dans le temps même où ses mémoires contre Beaumarchais étaient dans les mains de tout le monde.

Mais je crois de mon devoir de revenir encore ici sur ce que j'ai dit à propos de l'*Écossaise* et ailleurs, qu'il importe beaucoup plus qu'on ne croit, aux mœurs publiques et au maintien des lois sociales, de ne jamais souffrir qu'aucun citoyen soit sur le théâtre l'objet d'une satire personnelle. En se bornant même au ridicule, comme Molière, c'est encore une faute aux yeux de tout homme d'une morale sévère; mais il faut n'en avoir aucune pour ne pas se faire scrupule de représenter sur le théâtre, comme un monstre de perversité, celui qui, par cela seul qu'il est votre ennemi, ne doit jamais être votre justiciable : cette licence, qui est un délit grave et public, infirme encore plus votre jugement. De quel droit traduisez-vous un autre devant la société, comme dangereux pour elle, vous qui commencez par violer la première de ses lois, celle qui défend d'attaquer l'honneur de qui que ce soit, si ce n'est devant les tribunaux qui en sont juges? Avez-vous bonne grace à prétendre faire justice d'un méchant qui n'est point convaincu, ni même accusé, vous qui êtes déja convaincu d'une méchante action, d'un assassinat moral? La vengeance, même dans les lois humaines, nécessairement imparfaites, n'est permise à un particulier que quand elle se renferme au moins dans les bornes légitimes : si elle les passe, il y a désordre et contradiction, puisque vous faites un mal de plus, au lieu de réparer

celui qui est fait, et que vous joignez le tort que vous vous faites à celui qu'on a pu vous faire. Comme les passions sont toujours inconséquentes ! L'exemple et la preuve sont ici sans réplique. Qu'aurait donc répondu Beaumarchais, si quelqu'un lui eût dit : « Monsieur, je ne con-
« nais point M. B** (1), et il ne m'est point du
« tout prouvé qu'il soit un malhonnête homme
« pour avoir vu autrement que vous dans la cause
« d'autrui. S'il vous a dit des injures, vous les lui
« avez bien rendues : là-dessus vous avez eu tous
« les deux un même tort, et vous êtes quittes.
« Mais il vous en reste un à vous, monsieur, qui
« vous est particulier, et qui n'a point l'excuse
« commune de la colère des plaideurs et de l'al-
« tercation des procès ; c'est que vous venez à
« froid, et long-temps après, faire de votre ad-
« versaire, travesti sur le théâtre, une épouvan-
« table caricature, un affreux portrait de fantai-
« sie ; et je ne vois pas que l'anagramme, qui ne
« déguise point l'homme, déguise davantage une
« mauvaise action. »

Au reste, l'objet même en fut manqué, et le public n'était pas ici, comme à *l'Écossaise*, de moitié dans la vengeance. On n'y fit pas même attention ; et sans l'anagramme, que saisirent des curieux charitables (car il y en a toujours de cette espèce), personne ne se serait avisé du

(1) Bergasse.

dessein de Beaumarchais, encore plus mauvais que son drame, et c'est beaucoup dire.

Il avait débuté en 1767 par celui d'*Eugénie*, roman dialogué, dont le sujet, tiré du *Diable boiteux*, avait déja été refondu dans cinq ou six ouvrages de nos jours. Il fit aussi précéder sa pièce d'un *Essai sur le drame sérieux* (1), dont il élève les avantages au-dessus même de la tragédie et de la comédie; et Diderot seul, je crois, avait été jusque-là. Beaumarchais, qui se piqua toute sa vie d'être son disciple plus que son imitateur, se prosterne devant ce *philosophe* qu'il appelle *poëte*, et Diderot n'était ni l'un ni l'autre. En repoussant les objections contre ce genre indécis, dont le plus grand mérite et le plus grand défaut est son extrême facilité, il répond fort bien aux mauvaises raisons qu'il imagine, mais nullement aux véritables reproches de la saine critique, que peut-être même il n'entendait pas bien. Quant à ceux qu'il rebat d'après d'autres contre la tragédie et la comédie, on voit que, s'il les avait lus, il ne connaissait pas les réponses qui les détruisaient.

---

(1) Mais la tragédie aussi est un *drame sérieux*, et très-sérieux. C'est une chose assez plaisante à remarquer, que la diversité des noms imaginés pour caractériser ce qui précisément n'a aucun caractère particulier: *drame sérieux*, *drame honnête*, *comédie larmoyante*, *tragédie bourgeoise*, *tragédie domestique*, etc.

En relisant son *Eugénie*, je me suis convaincu plus que jamais, par une épreuve très-désintéressée, qu'il y avait de très-bonnes raisons du peu de cas qu'on fait généralement du drame en prose. Il y a ici de l'intérêt dans le sujet, et des situations faites pour le théâtre; et pourtant la lecture ne produit aucune émotion quelconque, et rien de plus que de la curiosité. C'est que l'effet de ces situations tient proprement à la pantomime, et ne peut se passer des acteurs. Une prose vulgaire, nécessairement analogue aux personnages, ne peut porter dans l'ame du lecteur ces impressions soutenues que la magie poétique doit joindre à l'illusion dramatique : toutes deux ont besoin l'une de l'autre. Deux vers de sentiment feront couler mes larmes, en se gravant d'eux-mêmes dans mon ame et dans ma mémoire; au lieu qu'un amas de phrases que j'ai vues partout ne m'affectera nullement. Un drame de cette espèce ne m'inspire guère, à la lecture, d'autre sentiment que le désir d'avancer et d'être au fait : quand j'y suis, tout est dit; l'ouvrage est oublié, et je n'y reviendrai jamais; mon imagination n'y a rencontré rien que je désire de retrouver. On m'a conté une histoire, je la sais, et ne me soucie pas qu'on me la redise. C'est aussi ce qui fait qu'en général il n'y a point de pièces plus promptement abandonnées que celles-là, même celles qui ont eu le plus de succès dans la nouveauté. *Le Père de famille* s'appelait

à la comédie *la pièce de cent écus*, et pourtant les drames sont ce qu'il y a de mieux joué en total, et de plus aisé à bien jouer. Au contraire, ce qu'il y a de plus usé dans le vieux Molière attire du monde dès que les acteurs en chef ne dédaignent pas d'y paraître. *Le Tartufe*, *le Misanthrope*, qu'on sait par cœur, ont toujours fait de bonnes chambrées, quand ils n'ont pas été abandonnés aux doubles, quoiqu'il y eût toujours des rôles très-faiblement rendus. C'est qu'il y a là un attrait durable pour l'esprit et le goût; et cet attrait est encore plus grand dans nos bonnes tragédies, où l'on revient chercher ce que l'oreille est charmée d'entendre et de remporter, et ce que l'ame désire toujours de retrouver. Voilà sous quel point de vue il faut envisager les arts d'imitation, et ce qui échappait à Beaumarchais, ainsi qu'à *son maître* Diderot, dont les erreurs seront mises au grand jour quand nous en serons à la critique dans le dix-huitième siècle.

Il y a plus d'art dans la conduite et dans le dialogue des *Deux Amis*, et cet art est employé sur-tout à sauver la faiblesse des ressorts de l'intrigue, mais inutilement; et dans ce genre, qui ne se soutient ni par la grandeur des personnages ni par le charme de la poésie, il est impossible de se tirer d'un sujet qui manque par le fond. Tout est forcé dans celui des *Deux Amis*, et l'invraisemblance perce de tous côtés, comme dans *le*

Père de famille, sans être rachetée de même par l'intérêt d'une grande passion (le jeune homme) et par un caractère de comédie (le commandeur). Le nœud consiste, chez le disciple comme chez *le maître*, dans un secret que rien n'oblige à garder, qui ne peut pas même être un secret jusqu'à la fin de la pièce, et dans un embarras ridicule qui ne dure que parce que l'auteur l'a voulu. Il est absurde que le receveur des finances, Mélac, consente à passer pour un fripon, quand il serait si simple de dire au fermier-général, Saint-Alban, que les 600,000 francs n'ont point été détournés de la caisse, mais avancés pour quelques jours au négociant Aurelly, pour l'époque de ses paiements de Lyon, qui, comme on sait, n'admettaient point de délai dans un temps où l'on savait ce que c'est que le commerce. Cet Aurelly a 1,300,000 francs exigibles à Paris sous quinze jours, et si sûrs, que Saint-Alban, à la fin de la pièce, quand tout est révélé, les prend très-volontiers en paiement, et se charge d'en négocier l'escompte. Qui donc l'aurait empêché de le faire quelques heures plus tôt? C'est qu'alors il n'y avait plus de pièce, et que dans celle-ci tout le monde a juré de se désespérer vingt-quatre heures pour ce qui s'arrangerait partout en un moment. C'est aussi ce qui fit accueillir très-froidement ce drame (1), qui n'a pas reparu,

(1) Quelqu'un de l'ancien parterre dit fort plaisamment :

ce me semble, au moins sur le Théâtre Français.

Mais si Beaumarchais avança fort peu en se traînant sur les traces dè Diderot, sa route fut beaucoup plus sûre et plus heureuse quand il courut au gré de son génie, qui était celui de la gaieté. Le succès de ses Mémoires l'en avisa, et c'est peut-être la première fois que l'esprit d'un plaideur annonça celui d'un comique. Cette gaieté spirituelle et satirique, souvent grotesque et bouffonne, mais alors même divertissante et originale, est d'un caractère d'autant plus heureux dans la comédie qu'il porte en lui-même l'excuse de ses écarts et de ses défauts, parce qu'il est assez juste de passer quelque chose à celui qui hasarde tout pour vous amuser. Ce genre réclame l'indulgence, et a peu à craindre de la sévérité, qui pourrait ressembler à la mauvaise humeur. Beaumarchais, pour y être plus à son aise, imagina une sorte de personnage qu'on peut appeler de convention, car s'il n'est pas hors de la nature, il est du moins hors de l'usage. On ne peut douter, quand on entend son Figaro dans les trois pièces où il figure et prime toujours, que ce ne soit Beaumarchais lui-même qui a voulu se transformer sur la scène, et qui avait besoin d'un tel personnage pour lui donner tout son esprit. C'est un valet, il est vrai; mais

---

Il n'est question, dans toute cette pièce, que d'une banqueroute. J'y suis, moi, pour mes vingt sous.

il est auteur, il est musicien, il fait des vers, il a fait des études, il parle de grammaire en termes aussi exacts (1) que le docteur Bartholo; il est parfois *philosophe*, et toujours intrigant; il est fier de ses divers talents, au point de se mettre au-dessus de ceux qui, pour être au-dessus de lui, n'ont eu que *la peine de naître*. La ressemblance est par-tout, et une foule de traits saillants et décisifs la font encore ressortir : j'en citerai quelques-uns des plus frappants. Je ne connais rien au théâtre qui soit de l'espèce de Figaro, et je crois aussi qu'on en eût trouvé difficilement l'original ou la copie dans le monde, tel que nous l'avons vu alors. Mais il y a eu de la partialité à en conclure que l'auteur n'avait peint que de fantaisie, et qu'il avait montré sur la scène ce qui n'existait nulle part. Cela pourrait être fondé, s'il eût fait une pièce de caractère et de mœurs, dont la scène fût à Paris, et dût en représenter la société. Mais il l'a mise dans l'intérieur d'une famille espagnole à Séville, et dans un château d'Andalousie; et dans ce cas, il était le maître de modifier le ton et la conduite de ses acteurs sur leurs situations respectives, pourvu

(1) C'est-à-dire, au fond, aussi peu exacts : car Beaumarchais n'était pas fort sur la grammaire. Il parle de *conjonction copulative*, ce qui équivaut à *conjonction conjonctive;* et, ce qui prouve l'ignorance, il voulait dire *particule conjonctive*.

que cet accord fût soutenu, et qu'il n'y eût rien de faux en soi. Or, sous ce point de vue, qui est le véritable, rien n'empêche qu'un seigneur du caractère d'Almaviva passe beaucoup de libertés à un homme du caractère de Figaro, dont il aime et prise d'ailleurs les services. *En a-t-on vu d'aussi audacieux*, dit-il? Il dit vrai; mais apparemment il lui convient de le souffrir, et il a de bonnes raisons pour cela.

Mais comment Beaumarchais, qui a joué dans le monde un rôle honorable, n'a-t-il pas craint de se compromettre beaucoup trop en se personnifiant dans son Figaro ? Il est sûr que l'idée est bizarre; mais d'abord elle est réelle, et si réelle, qu'il y est encore revenu dans *Tarare*, non pas quant aux actions du héros, mais quant au résultat de ses aventures et du poëme.

> Homme, ta grandeur sur la terre
> N'appartient point à ton état;
> Elle est toute à ton caractère.

Ces vers sont un peu durs, et la pensée un peu vieille; mais dans ce Tarare, qui se tire de l'obscurité par ses talents, et des dangers par son courage, Beaumarchais retraçait et reconnaissait Beaumarchais. Seulement il y a de Figaro à Tarare le progrès du temps et de la fortune: celle de l'auteur était devenue très-brillante, et il ne la devait qu'à lui-même; c'était Tarare, couronné. A l'époque de Figaro, valet-barbier, il

luttait encore; il était *loué par ceux-ci, blâmé par ceux-là, et par-tout supérieur aux évènements; aidant au bon temps, supportant le mauvais*, et sur-tout *faisant la barbe à tout le monde*. Qu'on se rappelle qu'il venait d'être réhabilité par un parlement, après avoir été *blâmé* par un autre; qu'on se rappelle, dans ce même couplet les *maringouins*, quolibet qui spécifie ses querelles avec un gazetier alors fort connu; que l'on fasse attention à cet autre quolibet, *faisant la barbe à tout le monde*, et qu'on dise ensuite que ce n'est pas là Beaumarchais.

De plus, ce Figaro, quoique aventurier *connu* à la police de Séville, et pas plus délicat en procédés que ne doit l'être un intrigant de profession, ne fait pourtant rien qu'on puisse appeler proprement une méchante action. Il trouve tous les moyens bons pour enlever Rosine à son tuteur; mais c'est pour la marier au comte Almaviva. Il joue cent mauvais tours à ce seigneur redevenu son maître; mais c'est pour défendre sa fiancée, que ce maître veut dérober à son valet. Enfin il joue le beau rôle dans le dernier drame, où il parvient à démasquer et éconduire *l'autre Tartufe*. Il a toujours plus d'esprit que tout ce qui l'entoure, sans aucune exception; il fait la leçon à tout le monde en politique, en morale, en intrigue; il est bon fils, bon mari, bon serviteur; et en se comparant au comte, qu'il trouve bien hardi d'oser se jouer à lui, il l'apostrophe

ainsi dans ce monologue si singulier à tant d'égards, sur lequel je reviendrai tout à l'heure: « Parce que vous êtes un grand seigneur, vous « vous croyez un grand génie. Noblesse, fortune, « un rang, des places, tout cela rend si fier! « Qu'avez-vous fait pour tant de biens? Vous vous « êtes donné la peine de naître; *tandis que moi,* « *morbleu! perdu dans la foule obscure,* il m'a « fallu déployer *plus de science et de calcul pour* « *subsister seulement, qu'on n'en a mis depuis* « *cent ans à gouverner toutes les Espagnes; et* « *vous voulez jouter!....* » L'hyperbole est forte, et l'auteur la mettait à coup sûr sur le compte de la vanité comique d'un valet; mais cette exclamation, *tandis que moi, morbleu!* est bien évidemment celle de l'amour-propre de Beaumarchais.

Il spécula juste sur le temps où il vivait; il vit qu'on en était venu à mettre par-tout et en tout au premier rang ce qu'on appelait de l'esprit (1), et il se flatta que, de tous les rapports entre lui et son Figaro, rien ne refléterait sur lui plus sensiblement que celui de la supériorité d'esprit, ou que ce rapport du moins couvrirait tous les autres; et il ne se trompa pas.

---

(1) Les suites de cette grande erreur, devenue épidémique parmi nous depuis cinquante ans, méritent d'être traitées aussi sérieusement qu'elles ont influé sur les évènements de nos jours; et elles le seront dans *la Philosophie du dix-huitième siècle.*

Le Barbier de Séville est depuis long-temps jugé par les connaisseurs : c'est le mieux conçu et le mieux fait des ouvrages dramatiques de Beaumarchais. Les caractères en sont assez marqués et assez soutenus pour le genre de l'*imbroglio*: celui du tuteur amoureux et jaloux a un mérite particulier; il est dupe sans être maladroit. Les moyens de l'intrigue sont du vieux théâtre, et le fond en était usé; mais il est rajeuni par les incidents et le dialogue. Il n'y a point d'acte qui n'offre une situation ingénieusement combinée, piquante et gaie dans les détails. La pièce se noue plus fortement d'acte en acte, et se dénoue fort heureusement au dernier. La scène de Basile, au troisième, est neuve; et le singulier ne va pas jusqu'à l'invraisemblance; ce qui suppose beaucoup d'adresse dans l'auteur. Les bâillements et les éternuements sont d'un comique facile et vulgaire, il est vrai, comme les bégaiements, les bredouillements et autres charges semblables; mais tout ce qui fait rire sans tomber dans le grossier ni dans le bas est du ressort de la comédie. Si, malgré ces avantages, je n'ai point classé cette pièce parmi les premières du second rang, c'est qu'elle est fort inférieure à trois comédies qui me semblent en possession de cette principauté, *l'Homme du Jour*, *Turcaret*, et *le Mariage fait et rompu*. La première est une pièce d'un comique noble et intéressant; une pièce de caractère et de mœurs, si bien faite, qu'il ne lui

manque, pour être au premier rang, qu'un style digne du reste. La seconde, avec beaucoup moins d'intérêt et d'art, est aussi de caractère et de mœurs : il y a pour le moins autant de gaieté et bien plus d'esprit encore, et un bien meilleur esprit, que dans *le Barbier*. La troisième, non moins agréable à la représentation, est d'une conception absolument originale dans toutes ses parties. Et c'est ici l'occasion de spécifier quelle est l'espèce d'originalité qu'on doit accorder à Beaumarchais. Ce n'est jamais celle des conceptions : les gens instruits savent qu'elles sont partout, et il est très-concevable que des peuples aussi spirituels que les Espagnols et les Italiens aient à peu près épuisé le genre de l'intrigue, qui pendant deux siècles a été le seul de leurs comédies. Ce qui est à Beaumarchais, c'est d'avoir substitué aux fadeurs et aux bouffonneries qui sont tout l'assaisonnement des anciens canevas espagnols et italiens (1) un dialogue plein de saillies et une hardiesse plaisamment satirique, d'autant plus piquante, que personne ne s'atten-

(1) Parmi ces derniers, on sait que Goldoni est le premier dont le dialogue aït eu de la vérité et du naturel, et cet écrivain est de nos jours. Mais il est très-faible d'intrigue et d'action ; témoin son *Bourru bienfaisant,* où l'une et l'autre manquent absolument, et dont tout le comique tient à un contraste toujours le même entre les choses et le ton, c'est-à-dire à un comique de pantomime.

dait qu'on osât jamais en ce genre aller jusque-là. C'est là ce qui fit en grande partie la fortune très-extraordinaire de ses *Noces de Figaro*.

Il passa quatre ans à combattre les obstacles qu'on opposait et qu'on devait opposer à la représentation de cette pièce. Il la lisait par-tout où il croyait pouvoir influer sur les autorités qu'il fallait rassurer ; et toujours apologiste en même temps que lecteur, il repoussait toutes les objections, insinuait ses défenses, et endoctrinait l'opinion. Il eut successivement cinq ou six censeurs, et composait avec chacun d'eux selon la personne et les circonstances. La pièce restée en litige intéressa bientôt toutes les puissances, et bien plus encore celle qui a fini par être la plus forte de toutes, la curiosité publique, aiguillonnée à un point dont rien n'a jamais approché. Qu'est-ce donc que cette pièce qui met tout en rumeur depuis si long-temps, qui partage la cour et la ville, dont on dit tant de choses singulières? La verra-t-on? ne la verra-t-on pas? Dans une ville telle que Paris, et dans ces temps de calme et de sécurité, la plus grande nouvelle, le plus grand évènement devait être la première représentation des *Noces de Figaro*. On se crut au moment de la voir, non pas au Théâtre Français, mais à celui des Menus, où les comédiens, qui faisaient leur cause de celle de l'auteur, avaient obtenu la permission de faire comme un essai de cet ouvrage si attendu. On s'arracha les billets; six

cents voitures défilaient dès le matin de tous les quartiers de Paris, lorsqu'à onze heures un ordre du ministre les fit toutes rétrograder : défense de jouer la pièce. Chaque semaine la permission était promise, et retirée la semaine suivante. Enfin la persévérance de Beaumarchais, qui fut toujours à toute épreuve, l'emporta sur toutes les résistances, et quoi qu'aient pu faire pour lui la séduction et le crédit, ce qui le servit le mieux, fut une phrase adroitement insérée dans la pièce: « Il n'y a que les petits hommes qui redoutent « les petits écrits. » Cette maxime, si susceptible d'interprétations diverses, ne faisait rien du tout à la circonstance; car une pièce en cinq actes n'est rien moins qu'un *petit écrit*, et il ne s'agissait point ici d'hommes *petits* ou *grands*. Mais enfin les supérieurs ne voulurent pas être de *petits hommes*, et la pièce fut jouée. Nombre de personnes couchèrent la veille à la comédie dans les loges des acteurs, pour s'assurer mieux de leur place; la salle, quoique très-grande, était à moitié pleine avant que les bureaux fussent ouverts. Une pareille représentation devait être tumultueuse, et les ennemis de Beaumarchais ne s'y oublièrent pas. On jeta même du cintre des épigrammes très-virulentes contre lui, et qui coururent de main en main. Mais l'agrément de l'ouvrage triompha de tout; *les Noces de Figaro* furent jouées deux ans de suite, une ou deux fois par semaine, et toujours suivies : on y

accourut de toutes les provinces de la France, et même des pays étrangers. La pièce valut 500,000 fr. à la comédie, et 80,000 à l'auteur; et pour que rien ne manquât au succès, jamais pièce ne fut jouée avec un plus parfait ensemble, quoiqu'elle remplît à elle seule toute la durée du spectacle (1), c'est-à-dire plus de trois heures; et c'est là aussi un de ses premiers inconvénients.

Il est toujours dangereux, dans les arts, de trop dépasser les mesures qu'une longue expérience a proportionnées aux objets. Une pièce de trois heures et demie est trop longue pour soutenir toujours l'attention. Je vis quatre fois *les Noces de Figaro*, et quatre fois les trois premiers actes me firent le même plaisir, hors la scène de la reconnaissance. Dans les deux derniers, l'infériorité est si sensible, que la pièce tomberait, si l'intérêt en était le mobile. Mais, quoi qu'en dise l'auteur dans sa préface, et très-heureusement pour lui, c'est la curiosité seule qui soutient cette machine compliquée; et alors le remplissage, les scènes de mots, les fêtes de noces, les petits jeux de théâtre, font gagner du temps, et peuvent passer, dans l'attente du dénoûment: ils impatienteraient à l'excès, si l'unité

---

(1) Il en est de même du *Bourgeois Gentilhomme*; mais la cérémonie burlesque du *Mamamouchi* tient lieu de quatrième acte et de petite pièce, et la comédie n'est pas plus longue qu'une autre.

d'action et d'intérêt s'était emparée des esprits dans les premiers actes. Si les préfaces mêmes de l'auteur ne montraient un homme peu versé dans la poétique du théâtre, et qui emploie tout son esprit à s'en faire une pour ses pièces, on ne concevrait pas qu'il ait pu imaginer que *le plus véritable intérêt se porte ici sur la comtesse*. De quel *intérêt* veut-il parler? S'il pouvait y en avoir, ce ne pourrait être dans le fait que celui de son *goût naissant* pour le page Chérubin; mais l'auteur lui-même est loin de l'entendre ainsi. Quels efforts ne fait-il pas dans sa préface pour nous persuader que cette *bienveillance pour un enfant son filleul n'est qu'un pur et naïf intérêt sans conséquence, un intérêt sans intérêt*, et qu'il n'y a pas le moindre reproche à faire à la comtesse, *la plus vertueuse des femmes et l'exemple de son sexe?* Il est pourtant vrai que *ce léger mouvement dramatique qui la met un moment aux prises avec ce goût naissant qu'elle combat*, l'occupe et la domine depuis le commencement de la pièce jusqu'à la fin, depuis l'instant où elle s'empare du *ruban qui ne la quittera plus*, qu'elle porte *dans son sein*, parce qu'il a été au bras du page, jusqu'à celui où elle le jette, parce que le Chérubin, léger comme un page, vient d'être surpris pour la seconde fois avec Fanchette. Je conçois bien qu'une passion de cette nature (et c'en est bien une très-caractérisée en paroles et en actions) n'est pas d'une femme *la plus ver-*

tueuse des femmes et le modèle *de son sexe;* et qu'on a pu, sans être trop rigoriste, se récrier sur l'*indécence* d'un pareil *amour*. Mais puisque l'auteur nie absolument l'*amour* pour écarter l'*indécence*, il est clair que ce n'est pas là que peut être cet *intérêt qui se porte sur la comtesse*. Il reste celui que l'on peut prendre à une jeune et tendre épouse abandonnée d'un époux qu'elle adore, et c'est en effet celui-là que Beaumarchais veut que l'on aperçoive dans sa pièce. Mais franchement il n'est que dans sa préface; et c'est traiter le lecteur comme Figaro traite Basile, que de nous faire accroire que la tendresse conjugale occupe la comtesse quand elle a véritablement la tête remplie, et l'on pourrait dire tournée, du petit page. Qu'elle soit piquée des projets du comte sur la Suzanne, et qu'elle cherche à les déjouer, c'est ce qui est tout naturel à une femme même indifférente, et la comtesse peut fort bien être jalouse du comte sans en être encore amoureuse, comme il est jaloux d'elle sans en être encore épris, toutefois avec les nuances différentes du caractère et du sexe. C'est précisément ce que l'on voit ici, et il est trop certain que personne ne pense à s'apitoyer sur l'*abandon* de cette comtesse, qui passe son temps à faire l'amour avec son page. Il n'y a donc, je le répète, d'autre intérêt que celui de la curiosité; mais il suffit dans une pièce à évènements: et l'auteur ayant à fournir une longue

carrière, s'est rejeté pour cette fois dans tout le fracas des *journées* espagnoles; il a multiplié les acteurs, les épisodes, les incidents, les surprises, ressources nécessaires de ce genre, qui était le sien, et qu'il a bien connu. Il l'a traité avec art dans les premiers actes : au premier, la scène du page sur le fauteuil; au second, celle où il saute par une fenêtre; au troisième, celle de l'audience. Tout cela est bien ménagé, plein de mouvement sans trop d'embarras, et forme un spectacle très-amusant. Il n'en est pas de même des deux derniers. Le quatrième est sans action : hors le billet du rendez-vous remis au comte par Suzanne, tandis qu'il lui arrange sur la tête le bouquet nuptial, tout le reste est rempli par la fête du château et du village, et par la querelle très-insipide entre Basile et Figaro. Mais cet acte se termine par un trait d'un fort bon comique, quand Figaro, qui se vantait d'une *philosophie imperturbable* sur la jalousie, qui appelait la jalousie *un sot enfant de l'orgueil, la maladie d'un fou,* est tout à coup pétrifié à la fausse apparence d'une infidélité de Suzanne : *Ce que je viens d'entendre, je l'ai là comme un plomb.* Voilà de la vérité, voilà bien la nature. Mais à quel excès l'une et l'autre est violée dans le monologue du cinquième! Quel amas des plus révoltantes invraisemblances dans toutes les scènes nocturnes de ce dernier acte, où personne n'est reconnu de personne, sans autre artifice que celui qu'indique

l'auteur, de *déguiser sa voix!* Oui, l'on déguise sa voix au bal masqué, au moyen d'une voix toute factice; mais on n'a pas celle d'autrui, qu'on ne saurait se donner. Quoi! le comte prendra la voix de sa femme pour celle de Suzanne, lui qui connaît parfaitement toutes les deux! Figaro, qui a l'oreille si fine, s'y méprendra de même, et dans un dialogue prolongé! Quelle extravagance! Et ce Figaro, qui a tant d'esprit dans les affaires des autres, en a si peu dans les siennes, que, malgré les avis de sa mère Marceline, et sans se donner le temps de rien examiner sur ce prétendu rendez-vous de Suzanne avec le comte, rendez-vous tout semblable à celui qu'il a concerté lui-même le matin, il s'en va comme un fou rassembler Bartholo, Basile, Antonio et jusqu'à Bridoison, pour surprendre sa fiancée en flagrant délit avec son maître. Il va se faire moquer de tous ceux dont il s'est tant moqué : et qu'en peut-il espérer, si ce n'est de perdre une riche dot, et de se faire peut-être assommer par un homme aussi *violent,* aussi brutal que le comte Almaviva? Pauvre Figaro! Dira-t-on qu'il a perdu la tête? Dans un premier mouvement, fort bien; mais il a eu tout le temps de la réflexion; mais il s'est rendu et avec joie aux sages remontrances de Marceline, et l'on ne dit pas même pourquoi il est retombé dans son accès de jalousie folle : tout ici est également faux et forcé. Et Almaviva, qui fait la même sot-

tise, qui assemble toute sa maison dans le jardin, au milieu de la nuit, pour arrêter *l'infame qui le déshonore!* Almaviva, qui croit fermement que sa femme vient d'entrer dans un pavillon pour se jeter dans les bras, de qui? de Figaro! Almaviva, tel qu'on nous l'a peint, être si grossièrement dupe! Il a bien raison de dire ensuite : *Ils m'ont traité comme un enfant.* Mais lui sied-il d'être cet *enfant*-là? Tout cela, il faut le dire, fait pitié; et quand on rapproche tant de fautes de tous les éloges que l'auteur se prodigue à lui-même, aussi inconcevables que les jeux de cette lanterne magique qui fait le dénoûment de sa pièce, on n'est pas plus tenté d'excuser l'ouvrage que l'auteur.

Encore, s'il ne donnait sa *Folle journée* que pour ce qu'elle est; mais il a soin de nous avertir que ce titre n'était qu'un leurre; il se moque de ceux qu'il a su dérouter par *la grande influence de l'affiche*, *influence* sur laquelle il veut *faire un ouvrage.* Il veut qu'on se prosterne devant *la profondeur de sa morale et de ses aperçus;* il ne voit dans ses censeurs que des ennemis, des envieux, des calomniateurs, et sur-tout des *grands*. Oh! c'est trop : sans être rien de tout cela, on pouvait assurément trouver une foule de défauts dans sa fable, où il n'en reconnaît pas un seul. Je lui disais un jour que, quoiqu'il y eût beaucoup d'esprit dans ses *Noces de Figaro*, il en avait fallu moins pour les composer que pour les faire

jouer; et, tout en riant, il en convint à peu près : c'était lui accorder deux sortes d'esprit au lieu d'un; mais quant à celui de se juger soi-même, je ne sais si personne en a jamais été plus loin.

Ce grand monologue de quatre pages, sur lequel je me promettais bien de revenir, est d'abord une monstruosité en théorie dramatique. Il est d'une impossibilité morale que Figaro, furieux et presque aliéné de jalousie, s'asseye sur un banc pour y faire le narré le plus travaillé, à sa manière, de l'histoire entière de sa vie, depuis sa naissance jusqu'à cette nuit où il attend sa perfide Suzanne. A qui s'adresse cette longue histoire? Aux arbres et aux échos assurément, car ce ne saurait être aux spectateurs; et quand ce serait à ceux-ci, qui jamais s'est avisé de faire à soi ou aux autres un pareil résumé dans le moment de surprendre une maîtresse, une fiancée, en rendez-vous de nuit, dans un moment où l'on n'a jamais, où jamais on ne peut avoir qu'une seule idée? Je n'oublierai pas dans quel étonnement me jeta ce monologue, qui dure au moins un quart d'heure : mais cet étonnement changea bientôt d'objet, et le morceau était extraordinaire sous plus d'un rapport. Une grande moitié n'était que la satire du gouvernement : je la connaissais bien; je l'avais entendue; mais j'étais loin d'imaginer que le gouvernement pût consentir à ce qu'on lui adressât de pareilles apostrophes en plein théâtre. Plus on battait des mains, plus j'étais stupéfait et

rêveur. Enfin, je conclus à part moi que ce n'était pas l'auteur qui avait tort; qu'à la vérité le morceau, là où il était placé, était une absurdité incompréhensible, mais que la tolérance d'un gouvernement qui se laissait avilir à ce point sur la scène l'était encore bien plus, et qu'après tout Beaumarchais avait raison de parler ainsi sur le théâtre, n'importe à quel propos, puisqu'on trouvait à propos de le laisser dire.

C'était en 1784, peu d'années avant la révolution; et, quoique alors personne n'y songeât, les gens capables de penser et de prévoir, soit ceux de ce temps, soit ceux du nôtre, pouvaient et peuvent aujourd'hui mettre à profit les réflexions que doit faire naître ce monologue, trop long pour être transcrit ici, mais qui sera toujours curieux à relire. Je me borne à quelques lignes qui ne se rapportent même pas aux conséquences politiques dont je viens de parler, mais seulement à la disconvenance inouïe de ce langage avec la situation. « Forcé de parcourir la route où je suis « entré sans le savoir, comme j'en sortirai sans le « vouloir, je l'ai jonchée d'autant de fleurs que ma « gaieté me l'a permis; encore je dis ma gaieté, « sans savoir si elle est à moi plus que le reste, « ni même quel est ce *moi* dont je m'occupe : un « assemblage informe de parties inconnues, puis « un chétif être imbécille; un petit animal fo- « lâtre; un jeune homme ardent au plaisir, ayant « tous les goûts pour jouir, faisant tous les mé-

« tiers pour vivre ; maître ici, valet là, selon « qu'il plaît à la fortune ; ambitieux par vanité, « laborieux par nécessité ; mais paresseux avec « délices ; orateur selon le danger, poëte par dé-« lassement, musicien par occasion, amoureux « par folles bouffées ; j'ai tout vu, tout fait, tout « usé, etc. »

J'avais tort de dire qu'il remontait à sa naissance ; il remonte plus haut, jusqu'au ventre de sa mère, afin de n'omettre aucune des époques de la nature humaine. Voilà bien le *Figaro philosophe ;* mais dans la fin de la période, il y a du *Figaro-Beaumarchais.* On voit quel chemin avait fait cette *philosophie* du siècle pour amener ce *moi* de pyrrhonien jusque dans une comédie, cette métaphysique mêlée à la bouffonnerie.... Il y aurait trop à dire ; mais que ne donnerais-je pas pour que Molière eût entendu ce monologue, et pour entendre ensuite Molière sur les progrès dont l'art dramatique est redevable à notre *philosophie !*

Celle de Beaumarchais, qui prétendait surtout être *morale*, s'indigne des reproches d'*immoralité* que l'on faisait à ses *Noces de Figaro.* Mais je ne sais si là-dessus lui-même était de bonne foi : je ne crois pas qu'il se fît encore cette illusion. Il avait vu avec perspicacité ce que le gouvernement et l'esprit public l'encourageaient à hasarder ; que l'un, pour se donner un air de *philosophie*, puisque enfin c'était la mode, ne

trouverait pas trop mauvais qu'on le gourmandât, et en savait assez peu pour croire s'honorer en se laissant insulter; que l'autre, soulevé contre la vanité des grands, désirait qu'on les humiliât d'autant plus, qu'ils avaient eux-mêmes très-imprudemment renoncé à leur véritable dignité pour se mettre au rang des *philosophes*, qui se moquaient d'eux : de là ces sarcasmes contre l'ignorance des magistrats et des hommes en place, contre l'ineptie des ministres, *donnant à un danseur l'emploi qui demandait un calculateur;* de là ce tableau burlesque de la science diplomatique, tracé par Figaro devant son maître Almaviva nommé ambassadeur, qui se contente de lui répondre *qu'il n'a défini que l'intrigue, et non pas la politique*, quoiqu'en effet il n'ait rien *défini*, et qu'il n'ait fait qu'une caricature aussi insensée qu'indécente. Ce ton de détraction universelle sur ce qui n'est point fait pour être livré à la risée publique, et ne l'avait jamais été depuis Aristophane, devait plaire à l'esprit français d'alors; et quoique tout cela fût d'ailleurs un placage étranger au dialogue, et contraire aux principes de l'art, Beaumarchais avait fort bien jugé que le public était mûr pour ce genre de satire, au point de ne pas même exiger l'à-propos, le bon sens ni le goût. Il n'avait pas calculé moins juste sur la dépravation des mœurs; il voyait que depuis long-temps les femmes ne se piquaient plus guère que d'être

désirables et de se faire *désirer*; qu'il ne s'agissait plus pour elles d'être *honnêtes*, mais *sensibles*; et afin qu'on ne se méprît pas à ce genre de *sensibilité*, *le plaisir et les jouissances* faisaient le fond des conversations, avec des détails si savants, qu'il semblait que la société ne voulût rien laisser au tête-à-tête; comme aujourd'hui, par un progrès ultérieur et révolutionnaire, les femmes, qui ont appris de la *philosophie* que *la pudeur n'était point un sentiment naturel*, en sont venues à s'habiller sans se vêtir, graces aux tissus légers qui, en dessinant les formes de leur sexe, ne refusent aux yeux que la nudité absolue, et, comme au climat de l'équateur et des tropiques, la promettent en un clin d'œil. Nous étions pourtant éloignés encore de ce dernier terme quand Beaumarchais imagina son joli rôle de Chérubin, très-joli assurément, et d'autant plus qu'il ne peut être joué que par une jolie fille en trousse de page; rôle très-neuf, qui montra pour la première fois sur le théâtre le premier instinct de la puberté dans un adolescent de treize à quatorze ans, *jeune adepte de la nature*, qui en est *aux premiers battements du cœur, vif, espiègle et brûlant*; c'est ainsi qu'on nous le représente dans la préface, et c'est aussi ce qu'il est dans la pièce. L'auteur *a choisi ce moment*, dit-il, *pour que son page obtînt de l'intérêt sans forcer personne à rougir; ce qu'il éprouve innocemment, il l'inspire de même.* J'a-

voue que ce *moment* est d'un intérêt très-chatouilleux ; *innocent*, c'est autre chose. Ce qu'il y a de sûr, c'est qu'on n'avait pas cru permis jusque-là d'essayer sur la scène cet *intérêt*, qui, à cet âge, n'est proprement dans notre sexe que le premier attrait vers l'autre. On avait senti que, dans cet attrait purement physique, il ne pouvait encore entrer rien de *moral*, ni par conséquent rien de *décent*. Au contraire, on avait cru pouvoir montrer sans indécence de très-jeunes filles avec leurs jeunes penchants, par cette raison très-bien entendue, que, si le premier besoin du très-jeune homme est de jouir, le premier de la jeune fille est de plaire et d'aimer. S'il y a quelque chose de pur dans l'amour, c'est sans contredit le premier sentiment d'une vierge de treize à quatorze ans. Beaumarchais, qui connaissait de reste cette différence, a feint de l'oublier dans sa préface, mais s'en est parfaitement souvenu dans sa pièce. Le page *innocent* sait très-bien *s'enfermer avec Fanchette*, se trouver seul avec Suzanne pour l'*embrasser*; et s'il ne fait que des romances pour la comtesse, c'est qu'elle est si *imposante !*... Il a un tel besoin d'amour, qu'il *en parle* même à la duègne Marceline : *N'est-ce pas une femme, une fille ?* Ce sont ses paroles ; elles sont claires. Il est clair qu'il n'y a qu'*une femme, une fille*, qui puisse lui apprendre ce qu'il brûle de savoir ; mais il n'en sait pas mal déja, puisqu'il fait beau-

coup valoir sa *discrétion* sur tout ce qu'il voit et entend autour de lui. Si la comtesse elle-même le regardait comme *un enfant*, elle ne serait pas si *altérée*, *si émue* avec lui, et même loin de lui. Si le comte le regardait comme *un enfant*, il n'en serait pas *jaloux* au point de remarquer cette *altération*, cette *émotion*, au point de vouloir *tuer cet enfant*, parce qu'il est enfermé avec la comtesse. Qu'aurait-il dit s'il eût vu la scène de la toilette, le page aux pieds de de sa marraine, qui *lui essuie les yeux avec son mouchoir;* la camériste qui fait remarquer à sa maîtresse *comme il est joli*, *comme il a le bras blanc*, *plus blanc que le sien en vérité;* toutes les agaceries de Suzanne, toutes les douceurs de la comtesse? Ce charmant page entre ces deux charmantes femmes occupées à le déshabiller et à le rhabiller est un tableau de l'Albane, et rien n'a autant contribué à faire courir aux représentations de *Figaro*. Quant à la *décence*, si l'on veut s'assurer de ce qu'en pensait l'auteur lui-même, malgré tous les cris qu'il affecte de faire entendre à ce sujet, on en peut juger par le persiflage qu'il mêle à ses déclamations. Il trace ironiquement le portrait d'un siècle corrompu, auquel il ne se flatterait pas de persuader *l'innocence de ses impressions;* et ce siècle est bien le nôtre, comme il veut qu'on le croie. Il ajoute sur le même ton : *N'ai-je pas vu nos dames dans les loges aimer mon page à la folie?*

Que voulaient-elles? Hélas! rien. Cette apologie dérisoire n'est pas mauvaise en un sens; elle signifie ce que l'auteur n'a pas osé dire crûment. « De quoi vous plaignez-vous? Il vous sied « bien d'être si sévères dans vos censures, quand « *vous êtes si sensibles dans les loges!* Ne con- « damnez pas l'auteur qui vous a servies à votre « goût. Tout consiste aujourd'hui à porter l'*in-* « *décence* aussi loin qu'il est possible, pourvu « qu'elle ne soit pas *de mauvais ton.* L'on ne « demande plus au vice que du charme et de « l'esprit; et qu'ai-je pu faire de mieux, que de « le montrer dans toute sa séduction, naissant « dans cette ignorance curieuse du premier âge, « que nous sommes convenus de prendre pour « de l'*innocence?* »

Quelle *innocence!* L'auteur était dans le secret, puisque dans la troisième partie de son *Figaro*, le premier fruit de cette *innocence* est de donner au comte Almaviva un fils de son page Chérubin. On aurait pu dire à Beaumarchais : « Vous êtes en droit de vous moquer ici « du public et des magistrats, lorsque, en ne ces- « sant de courir à votre pièce, on ne cesse de « crier qu'elle est *indécente et immorale.* Mais « vous n'avez rien à répliquer à la raison et à « l'honnêteté, qui vous diront qu'ils ont tort et « vous aussi; que si l'*indécence* est dans les « mœurs publiques, ce n'est pas un titre pour la « mettre sur le théâtre, parce qu'en morale on

« ne justifie pas un tort par un autre, ni le mal « par le mal. Cessez donc de nous vanter la *mo-* « *rale* de vos pièces. On en peut tirer du vice, « et même du crime : qui en doute ? Et pourtant « il est contraire aux principes de l'art, qui sont « ceux du bon sens, de présenter le crime sur « la scène pour le couronner, et le vice pour le « faire aimer. Vous êtes logicien dans vos mé- « moires, mais vous n'êtes que sophiste dans vos « préfaces : d'où je conclus seulement que vos « procès valaient mieux que vos pièces. »

Je ne m'arrête pas à une autre espèce d'*indécence :* une Marceline qui, d'un côté, reproche à Bartholo, son ancien maître, de ne pas vouloir l'épouser après lui avoir fait un enfant, et qui, d'un autre côté, réclame une promesse de mariage achetée de Figaro pour deux mille piastres ; ce Bartholo, qui, lorsque Marceline reconnaît son fils dans Figaro, *ne veut pas être le père d'un pareil garnement*, etc. Ce sont là, à dire vrai, des scènes de corps-de-garde ; et Basile, l'honnête entremetteur du comte auprès de Suzanne, et qu'elle-même appelle *agent de corruption,* fait très-ouvertement un métier que je ne me rappelle pas avoir vu sur la scène française. Mais cette sorte d'*indécence* n'est pas dangereuse, et, quoique grossière, la *grosse gaieté* de l'auteur (car elle l'est aussi quelquefois) fait passer le tout ensemble.

Cette gaieté de style et de dialogue est comme

celle des préfaces : il y a autant de mauvais goût que d'esprit, c'est-à-dire, beaucoup de l'un et de l'autre. Dès la première scène, ce sont de vieilles plaisanteries *sur le front* des maris, auxquelles l'auteur mêle un peu de jargon pour les déguiser. « Ma tête *se ramollit de surprise*, et mon « front *fertilisé*...... — Ne le frotte donc pas. — « Quel danger? — *S'il y venait un petit bouton*, « *des gens superstitieux*.... » Figaro et sa Suzanne devraient être au-dessus de pareilles niaiseries. Et cette Suzanne, qui doit être à Londres l'*ambassadrice de poche* pendant que son mari sera *casse-cou politique!* J'entends bien le second; mais pour le premier, l'auteur n'a sûrement pas dit ce qu'il voulait dire; le mot lui a manqué. « Y a-t-il long-temps que monsieur n'a vu la fi- « gure d'un fou? — Monsieur, en ce moment « même. — Puisque mes yeux vous servent si « bien de miroir, étudiez-y l'effet de ma pré- « diction : si vous faites mine d'*approximer* Ma- « dame..... — Un musicien de guinguette. — Un « postillon de gazette. — Cuistre d'oratorio. — « Jockei diplomatique. — Disant par-tout que je « ne suis qu'un sot. — Vous me prenez donc pour « un écho, etc. » Était-ce la peine de contourner avec tant d'efforts ces injures en épigrammes, pour que Basile et Figaro eussent l'air de faire de l'esprit en se querellant? Ce cliquetis de quolibets ne vaut sûrement pas ce qu'il a coûté. Mais en revanche, Beaumarchais a beaucoup de

mots, beaucoup de sentences qui ne lui coûtent rien; car il les prend par-tout, et apparemment il en tenait registre quand il lisait. « Un grand « seigneur nous fait toujours assez de bien quand « il ne nous fait pas de mal. » Mot à mot dans *l'Art de désopiler la rate*, recueil où se pourvoient volontiers les gens à bons mots. « Mettez-« vous à ma place. — Je dirais de belles sottises. « — Vous n'avez pas mal commencé. » — Rien n'est plus connu que ce dialogue; il est du siècle passé, et recueilli par-tout. Quelque chose de plus connu encore, ce sont ces vers de l'*Amphitryon* :

> La faiblesse humaine est d'avoir
> Des curiosités d'apprendre
> Ce qu'on ne voudrait pas savoir.

Pourquoi nous dire en prose : « Quelle rage a-t-« on d'apprendre ce qu'on craint toujours de sa-« voir? — Le vent qui éteint une lumière allume « un brasier. » Vieux proverbe mis en vers il y a long-temps, et Figaro devrait les laisser à Basile, qui du moins y met des *variations*. — « Un « art dont le soleil s'honore d'éclairer les succès. « — Et dont la terre s'empresse de couvrir les « bévues. » Cette plaisanterie, tout aussi usée, ne valait pas qu'on l'amenât ainsi par une platitude emphatique qu'on fait dire à Bartholo, qui n'est pas un sot, et qui sur-tout ne songe pas à faire des phrases avec un soldat pris de vin;

c'est entasser les disconvenances, et pourtant cette faute est dans *le Barbier*, où l'auteur a été beaucoup plus sobre qu'ailleurs de ces sortes d'écarts. Mais en général il avait, comme *philosophe*, la manie des phrases et des maximes, et celle des quolibets et des rébus, comme plaisant et facétieux. Cette double affectation rend son dialogue beaucoup plus vicieux que son style ne l'est par les incorrections de langage. Trop souvent on voit Beaumarchais arriver de loin pour se mettre à la place du personnage, et placer, n'importe comment, sa phrase ou son mot : en voici un exemple sur vingt autres tout aussi marqués. Figaro fait des serments de fidélité à sa Suzanne ; elle l'interrompt. « Oh ! tu vas exa« gérer : dis ta bonne vérité. — Ma vérité la plus « vraie. — Fi donc, vilain ! en a-t-on plusieurs ? » On ne voit pas trop à quoi revient cette réprimande de Suzanne, ni pourquoi elle se rend si difficile sur cette *vérité la plus vraie*, expression qui est bien de Figaro amoureux. Mais la réponse de celui-ci fait voir tout de suite pourquoi Suzanne lui fait cette mauvaise chicane. « Oh « que oui ! Depuis qu'on a remarqué qu'avec le « temps vieilles folies deviennent sagesse, et « qu'anciens petits mensonges assez mal plantés « ont produit de grosses, grosses vérités, on en a « de mille espèces : et celles qu'on sait sans oser « les divulguer, car toute vérité n'est pas bonne « à dire ; et celles qu'on vante sans y ajouter foi,

« car toute vérité n'est pas bonne à croire ; et les « serments passionnés, les menaces des mères, « les protestations des buveurs, les promesses « des gens en place, le dernier mot de nos mar- « chands, cela ne finit pas. Il n'y a que mon « amour pour Suzon, etc. » *L'amour* revient d'un peu loin : Figaro, ou plutôt Beaumarchais, a fait du chemin pour le retrouvér. Je ne dis rien de l'espèce de *philosophie* enveloppée dans ce bavardage sur les *anciens petits mensonges* et les *grosses, grosses vérités.* Il n'y a pas plus de bon sens que de bon goût dans tout ce fatras, et la fin est encore une de ces vieilleries qu'on a retournées de cent façons. Mais à quel point tout cela est hors de place ! Il n'y a, comme je l'ai dit, qu'un personnage de convention, tel que ce Figaro, qui puisse allier tant de disparates. Il vient de babiller en *philosophe*, mais il est poëte aussi, et c'est comme poëte qu'il dit à Suzanne : « Permets donc que, prenant l'emploi « de la Folie, je sois le bon chien qui mène cet « aimable aveugle qu'on nomme Amour *à ta jolie* « *mignonne de porte.* » C'est comme diseur d'apophthegmes et de bons mots qu'il dit : Quand « on cède à la peur du mal, on ressent déja le « mal de la peur.... La difficulté de réussir ne fait « qu'ajouter à la nécessité d'entreprendre...... » et tous les adages de cette espèce. Passons-les donc à Figaro, bavard comme un barbier bel-esprit ; mais je ne passe pas à Figaro-Beaumar-

chais de répandre la même bigarrure sur tous les personnages. Que l'amoureux Chérubin fasse une romance à l'espagnole, fort bien; mais quand il folâtre avec Suzanne, qu'il lui prend des rubans et des baisers, et tourne avec elle autour d'un fauteuil, ce n'est pas le moment de faire de la poésie et de la phrase, comme celles-ci : « *Et* « *tandis que le souvenir de ta belle maîtresse at-* « *tristera tous mes moments, le tien y versera le* « *seul rayon de joie qui puisse amuser mon cœur.* » Que Figaro se pique d'être grammairien, quoique son langage soit souvent baroque, et qu'en se servant des termes didactiques il les estropie parfois, je le lui pardonne. Mais je ne pardonne pas à Bartholo, tout docteur qu'il est, de raffiner sur la grammaire, quand il est enragé contre le barbier, qu'il reconnaît pour un agent du comte; *métier qui lui fera une jolie réputation*, ajoute-t-il. « Je la soutiendrai, *Monsieur* », répond le fier barbier. Sur quoi le docteur lui réplique avec une finesse dont il paraît se savoir tant de gré, qu'elle lui fait oublier toute sa colère : *Dites que vous la supporterez.* Voilà un synonyme bien placé ! Il vaudrait mieux donner, comme on dit, *un soufflet à Despautère*, que d'en donner un pareil à la nature. Enfin, il n'y a pas jusqu'à l'ivrogne Antonio qui ne débite des sentences, même quand il est pris de vin. « Tu boiras « donc toujours ? — Boire sans soif et *faire l'a-* « *mour en tout temps*, il n'y a que ça qui nous

« distingue des autres bêtes. » *Des autres bêtes* est très-plaisant, et si Antonio s'arrêtait *à boire sans soif*, cela serait fort bon; mais *faire l'amour en tout temps*, ce rapprochement très-*philosophique* est un peu fort pour *Antonio*. La charmante Suzanne, dont le rôle est un des plus naturels de la pièce, n'échappe pas non plus tout-à-fait au goût de la phrase. C'est elle qui dit à sa maîtresse : « Le jour du départ sera *la veille des* « *larmes*. » Il m'est impossible de mettre cette sombre métaphore sur le joli minois de la camériste. Encore si elle disait *la veille du plaisir*, son imagination pourrait aller jusque-là; mais *la veille des larmes!* ce n'est pas elle qui peut figurer ainsi son langage. Que dire encore d'Almaviva, qui débite tout seul cette sentence en métaphore? « Dans le vaste champ de l'intrigue « il faut tout cultiver, jusqu'à la vanité d'un sot. » Excellent pour Beaumarchais, qui parlait d'après l'expérience; mais Almaviva, qui est *dans le vaste champ de l'intrigue* pour empêcher le mariage d'un concierge avec une femme de chambre, ce qu'il peut empêcher d'un seul mot!

Si j'ai un peu détaillé ce genre de fautes, c'est d'abord parce qu'elles sont plus contagieuses dans un style séduisant, plein de vivacité, plein de feu, tel que celui de Beaumarchais; et puis, quel moyen d'être indulgent pour un écrivain qui se vante le plus de ce qu'il est le moins? Il est si éloigné de se reconnaître dans ses person-

nages, qu'il jure par *le dieu du naturel*, que, *si par malheur il avait un style, il s'efforcerait de l'oublier quand il fait une comédie; il évoque ses personnages; il écrit sous leur dictée rapide, etc.* Point du tout, M. de Beaumarchais : les invocations et les évocations n'y font rien, et n'en imposent qu'aux sots. Vous n'avez pas la bouffissure monotone de Diderot votre *maître*, mais vous avez dans vos préfaces un peu de son charlatanisme; et, quoique aussi gai qu'il est triste, aussi léger qu'il est lourd, vous ne laissez pas de céder comme lui à la tentation de figurer en personne là où il n'y a point de place pour vous. Cette disconvenance, très-blâmable par-tout, est inexcusable au théâtre. Je voudrais qu'il y eût au spectacle quelques hommes de sens distribués en différents endroits de la salle, et autorisés à crier *l'auteur*, chaque fois qu'il s'aviserait de parler au lieu de l'acteur. Il se pourrait que de cette façon l'auteur fût appelé encore plus souvent qu'il ne l'est aujourd'hui, et ce n'est pas peu dire; mais ce serait du moins avec plus de profit et pour son instruction.

Faut-il parler de *Tarare?* Comme opéra, ce n'est pas trop la peine. C'est, je crois, le seul ouvrage sans esprit qui soit sorti de la plume de Beaumarchais. Législateur dans sa préface, comme de coutume, il donne son *Tarare* comme l'essai d'un nouveau systême de mélodrame, qui doit perfectionner la musique théâtrale, et bannir l'ennui

de l'opéra. Toutes ses promesses étaient magnifiques, et le nom de *Tarare*, si connu par le conte d'Hamilton, promettait du singulier, et excitait une curiosité et une attente que la pièce ne soutint pas. La fable, tirée d'un conte oriental, et bonne tout au plus pour *les Mille et une Nuits*, n'est qu'extravagante sur la scène, et la versification est l'amalgame le plus hétéroclite de la platitude et du phébus. Ce n'est pas ce qu'il y a de nouveau dans cet ouvrage, et le mélange du noble et du bouffon ne l'était pas plus, puisqu'il régnait à l'opéra, jusqu'à ce que les chefs-d'œuvre de Quinault l'eussent épuré. Mais ce qui est neuf, sans contredit, c'est *la grande idée philosophique qui couronne l'ouvrage* (à ce que dit la préface), *et qui même l'a fait naître;* c'est l'inexplicable prologue où elle est exécutée. *Tarare* est de 1787, deux ans avant la révolution; il y est fort question de *la touchante égalité*, de *l'accord politique entre les brames et les soudans*, etc. Sans la date, il y aurait belle matière à rire, sur-tout du prologue, qui est vraiment une œuvre de démence. Mais, sous ce rapport, *la philosophie du dix-huitième siècle* le réclame à juste titre, et c'est là que nous verrons comment elle est parvenue à faire éclore du cerveau d'un homme de beaucoup d'esprit ce qu'on croirait n'avoir jamais pu sortir que de la tête d'un fou. Cet opéra ne tarda pas à être oublié; mais on se souviendra

long-temps du prologue, comme on se souvient du *Voyage dans la lune*, de Cyrano.

P. S. Il faut encore, pour compléter cet article de la comédie, dire un mot de deux auteurs morts dans ces dernières années, de Bièvre et Rochon. Je ne sais si une pièce du premier, *le Séducteur*, a été reprise; mais je sais qu'elle eut du succès à Paris dans sa nouveauté, quoiqu'elle n'en eût point obtenu à la cour, et je crois que c'est la cour qui avait raison. La versification mérite de l'estime à quelques égards, le drame n'en mérite aucune : il est mal conçu et mal composé; ce n'est autre chose qu'une mauvaise copie du *Lovelace* de Richardson, et du *Cléon* de Gresset. C'est d'après ce dernier que le marquis (le séducteur) rompt le mariage du jeune d'Armance avec Rosalie; mais ce qui est fort bien arrangé dans *le Méchant*, ce qui même, comme on l'a vu, en est la partie vraiment comique, est ici dans l'avant-scène, et les effets que l'auteur a voulu en tirer sont invraisemblables. Un père de famille ne reçoit pas si facilement dans sa maison un jeune homme qui a recherché sa fille, et qui, *au moment de signer*, a disparu sans énoncer aucun motif, aucun prétexte d'une conduite si injurieuse et si malhonnête. On ne le reçoit point *avec un air froid;* on ne l'admet qu'introduit par le repentir; et ici l'on n'est sûr

de celui de d'Armance qu'au cinquième acte; jusque-là il est toujours l'ami du marquis, dont les mauvais conseils lui ont fait commettre une faute qu'on ne se pardonne point quand l'amour nous la reproche. C'est d'après la fuite de Clarisse, dans Richardson, que le séducteur concerte avec Zéronès, son agent, la scène où il veut engager Rosalie à s'évader de la maison paternelle, et vient presque à bout de l'y déterminer. Mais tous les ressorts de Lovelace, en cette occasion, sont justes et bien préparés; tous ceux du marquis sont frêles et faux. Clarisse a pour Lovelace un goût de préférence, et une aversion décidée pour l'homme qu'on veut lui faire épouser de force. Sa démarche, sur-tout dans les circonstances du moment, telles que Lovelace a su les ménager, n'a rien que de très-concevable. Il n'en est pas de même de Rosalie; elle n'aime ni n'estime le marquis; elle aime d'Armance. La menace du couvent ne peut lui inspirer l'effroi que Solmes inspire à Clarisse : elle-même, quelques heures auparavant, projetait de s'y retirer; et d'ailleurs son père Orgon n'en a parlé que dans un moment d'humeur, et n'est rien moins qu'un Harlove. Ce n'est point là une situation où l'on puisse convenablement proposer une évasion nocturne à une jeune personne bien née, sur qui l'on n'a obtenu encore aucune espèce d'ascendant (il s'en faut de tout), et à qui l'on parle pour la première fois. La lettre supposée

de la mère du marquis n'est pas une meilleure invention, et n'excuse point Rosalie, qui n'a pas d'autre motif pour venir de nuit au bout du jardin attendre la voiture promise. On va chercher un asile chez la mère de l'amant que l'on veut épouser, soit; et encore faut-il pour cela qu'il n'y ait pas d'autre parti à prendre; mais on ne prend point ce parti-là sans avoir d'amour. L'auteur veut nous faire croire que Rosalie a *perdu la tête;* mais on ne la perd pas pour si peu de chose, à moins que d'être un peu imbécille, et Rosalie ne le paraît pas dans la scène avec le marquis, quoiqu'elle y paraisse faible et crédule sur ce qui intéresse son amour pour d'Armance et son amitié pour Orphise. Toute cette machine d'emprunt ne vaut rien, absolument rien; et c'est pourtant la pièce entière, au moins dans les deux derniers actes; car dans les trois premiers il n'y a pas apparence d'action, ce qui est encore un défaut très-grave. Nulle marche, nulle progression, nulle préparation pendant ces trois actes; tout est sacrifié aux développements du rôle principal, le séducteur; et les ressemblances et les réminiscences du *Méchant* ne sont pas favorables à ce rôle, auprès des amateurs qui ont de la mémoire et de l'oreille. Tous les autres personnages, hors celui d'Orphise, qui du moins est raisonnable, semblent avoir été réduits à la nullité, ou même à l'ineptie pour relever le séducteur : une Mélise qui, au premier mot, se croit aimée d'un homme

tel que le marquis, quoiqu'elle ne soit pas donnée pour une folle, et qu'elle soit sur le point d'épouser un honnête homme qu'elle aime : ce Damis, cet honnête homme, qui vient trouver le marquis pour se battre avec lui, et qui se trouve tout à coup subjugué par le plus frivole persiflage, dont on ne peut être dupe sans être un sot. Orgon l'est du moins, lui, dans toute la force du terme : il s'est mis en tête d'être *philosophe*, pour n'être plus *occupé que de lui seul*, et il a pour maître de *philosophie* cet ancien valet du marquis, ce Zéronès, que son maître a introduit dans la société à titre de *philosophe*, autre imitation du *Charondas* de la pièce de M. Palissot, et qui est loin de valoir l'original; ce qui prouve que la distance est encore assez grande entre le médiocre et le mauvais. Il n'y a de remarquable dans ce rôle de Zéronès que l'intention de l'auteur, qui avait le courage, alors assez rare, d'attaquer nos *philosophes*. Il avait même assez bien aperçu leur principal caractère, l'orgueil de l'immoralité, étayé de l'orgueil des mots :

Il sait, grace à mes soins, que celui qui reçoit
Accorde au bienfaiteur *bien plus qu'il ne lui doit*...
.... Que j'acquiers des droits *sur sa personne*,
En daignant accepter les secours qu'il me donne.

Sur sa personne est pour la rime. Mais d'ailleurs on voit que Zéronès, en s'exprimant ainsi sur les bienfaits et la reconnaissance, est assez avancé en

philosophie : ce n'est qu'un valet ; mais les maîtres n'avaient pas mieux dit, et il répète fort bien sa leçon.

> A ses yeux la patrie est un point dans l'espace,

dit son admirateur Orgon, et Zéronès répond : *Tout au plus.* Certes, cela est fier et grand en *philosophie.* Orgon, qui ne trouve pas Zéronès bien fort sur l'histoire et l'astronomie, lui dit : *Que connaissez-vous donc? Le grand tout,* répond Zéronès. C'est bien là le mot de l'école ; et le marquis, tout en se moquant de lui, ne laisse pas de parler le même langage pour éblouir le bon homme Orgon :

> Ce n'est pas un mortel...
> C'est un esprit céleste, un être *aérien.*
> Du monde, avec un trait, il nous peint la structure :
> Un seul de ses regards embrasse la nature.

N'est-ce pas dans ce style que les *philosophes* parlent des *philosophes ?* Il n'y a que le mot *aérien* qui est déplacé : celui-là est pour les illuminés. Mais on peut passer à l'auteur de n'en avoir pas su jusque-là. Ce qui n'est pas excusable dans un poëte comique, c'est d'avoir confondu l'avilissement avec le ridicule, d'avoir ignoré qu'il y a un degré d'abjection contraire aux bienséances théâtrales, et c'est celui de son Zéronès. Vadius et Trissotin se disent les grosses injures du pédantisme, qui ne touchent pas à l'honneur ; mais

Zéronès est traité par le marquis, en présence d'Orgon, comme ne peut jamais l'être aucun homme reçu dans la société. Cette scène, la plus mauvaise de la pièce, et l'une des plus mauvaises possibles, réunit tous les défauts. Elle n'a d'autre but que de persuader Orgon que le marquis et Zéronès ne sont pas d'accord : je veux bien qu'ils feignent une querelle, moyen souvent employé, mais plausible; ce qui ne l'est pas, c'est le grossier excès de cette feinte, excès qui suffirait pour en détruire l'effet. Le marquis a besoin que son Zéronès conserve quelque considération dans cette maison, et il va contre son but en l'avilissant devant Orgon, au point que celui-ci, à moins d'être stupide, doit voir qu'il n'y a qu'un valet déguisé, et même un valet de la dernière classe, que l'on puisse bafouer ainsi sans qu'il ait l'air de le sentir. Orgon, au contraire, se récrie d'admiration sur cette réciprocité d'injures, qui devrait lui ouvrir les yeux : c'est entasser l'absurde sur l'absurde, et il n'en faudrait pas davantage pour en conclure que l'auteur n'avait aucune connaissance de l'art de la comédie. La pièce entière en est la preuve : tout est d'emprunt et tout est gâté; mais sur-tout le principal caractère, quoique fait aux dépens de tous les autres, est un contre-sens continuel. L'auteur a confondu un séducteur avec un homme à bonnes fortunes : cela est très-différent, et même incompatible dans une même action, dans un même sujet. Les

conquêtes de l'homme à bonnes fortunes sont des femmes que l'on n'a pas besoin de séduire, et pour qui c'est un titre suffisant d'aimer leur sexe, et de passer pour en être aimé. Si un homme de cette espèce affichait un attachement, il perdrait sa réputation et ses avantages, et, comme a fort bien dit Collé, le chansonnier de ce monde-là :

Un homme aimable, un homme à femmes,
S'il veut être l'homme du jour,
S'il veut avoir toutes ces dames,
Ne doit jamais avoir d'amour.

Un séducteur est tout autre chose : c'est à un seul objet qu'il en veut, soit par intérêt, soit par vanité; et pour subjuguer ou l'innocence d'une fille, ou l'honnêteté d'une femme, il faut qu'il joue un rôle, celui d'homme passionné; il faut qu'il cesse un moment d'être libertin pour devenir hypocrite. Il ne peut vaincre qu'en persuadant qu'il aime; ce qui est la première de toutes les séductions, et même la seule auprès du sexe, quand il ne cède encore qu'à son cœur, et n'est pas abandonné au vice. Cette vérité d'expérience n'a jamais échappé aux romanciers : voyez Lovelace, dans le roman très-moral de *Clarisse;* Valmont, dans *les Liaisons dangereuses,* qui n'en sont qu'une très-scandaleuse copie. Ces deux monstres se font long-temps le pénible effort de contrefaire la vertu, pour la tromper et la corrompre. C'est donc une inconséquence

impardonnable de nous montrer un séducteur qui s'amuse à une double intrigue de galanterie dans une maison dont il veut épouser la fille, et au moment même où il projette d'enlever cette fille, en feignant une passion assez forte pour égarer son innocente jeunesse. Cette faute est capitale; et si vous y joignez tant d'autres invraisemblances et disconvenances, vous en croirez aisément ceux qui, dans la nouveauté, ont vu la pièce ne devoir son succès qu'à cette espèce d'intérêt toujours si facile à répandre sur la situation d'une jeune personne abusée. Cet intérêt s'augmentait encore de celui que le public aimait à marquer à une jolie actrice (1) de vingt ans, qu'il regretta peu d'années après, et dont la voix et la figure, également douces, devenaient touchantes dans la douleur et les larmes. Cette impression, qui fut celle des deux derniers actes, soutint la pièce malgré tant de défauts; et l'auteur, dont on aimait le caractère facile et sociable, sans envier ses calembours, fut démesurément exalté par les journalistes, dont le suffrage, comme on sait, s'adresse d'ordinaire beaucoup plus à la personne qu'à l'ouvrage. On alla jusqu'à en comparer le style à celui du *Méchant:* il n'y a qu'à rire de ces rapprochements, qui seraient une véritable injure au génie, si l'ignorance et la légèreté qui les rendent si communs pouvaient

(1) Mademoiselle Olivier.

être autre chose que le ridicule d'un jour, remplacé par celui du lendemain, qui ne dure pas davantage. Les connaisseurs savent qu'un bon couplet du *Méchant* vaut cent fois mieux que cent pièces telles que *le Séducteur*. La versification en général n'est ni dure ni incorrecte; elle a quelquefois une sorte d'élégance, mais elle n'est nullement exempte de fautes, et de fautes graves, et son élégance travaillée est bien loin de cette aisance heureuse qui fait que le vers comique ne coûte rien à retenir, parce qu'il semble n'avoir rien coûté à faire. Les meilleurs vers de la pièce, les seuls qu'on ait retenus comme ayant quelque chose de ce caractère, se réduisent à ceux-ci :

Ce matin, agité d'une amoureuse flamme,
Seul, cherchant un objet pour *épancher* mon ame,
J'écrivais : tour à tour Lise, Éliante, Églé,
Célimène, s'offraient à mon esprit troublé.
Je ferme ce billet rempli de ma tendresse,
Et le nom de Lucinde est tombé sur l'adresse.

L'idée de ces vers est vraiment de la comédie, et le dernier est heureux; mais *épancher* est faux, précisément parce qu'il exprime un sentiment vrai, qui n'est nullement celui du personnage: *pour occuper mon ame* eût été beaucoup plus juste; et les quatre premiers vers pouvaient, sans beaucoup de peine, être beaucoup mieux tournés. La scène la mieux écrite est celle du cinquième acte, entre d'Armance et Rosalie; elle est plus

du drame que de la comédie, et par conséquent plus aisée pour un auteur dont la diction est plus soignée que facile. Tout ce soin, tout ce travail, beaucoup trop ressentis, n'empêchent pas cependant qu'il n'arrive à l'auteur d'exprimer tout le contraire de ce qu'il veut dire :

De la séduction quelle est donc la puissance,
Si la crainte *peut seule* éloigner du devoir
Un cœur infortuné réduit au désespoir !

Cela signifie en français qu'*il n'y a que la crainte qui puisse éloigner du devoir*, etc. ; il faut être dans le secret de la scène pour deviner que Rosalie veut dire, *s'il suffit de la crainte seule, s'il ne faut qu'un moment de trouble et de frayeur pour*, etc. Ce n'est pas là être sûr de l'expression de sa pensée, et dans une occasion où l'on ne peut pas l'être trop. Et combien encore cela même pouvait être mieux dit ! Combien ne rencontre-t-on pas dans le style de ce *vague* qui est à côté de l'idée, de cette faiblesse qui est loin du bon ? Et ce *vague* me rappelle encore une bien mauvaise expression, *le vague indéfini ;* c'est une battologie ridicule. Est-ce qu'il y a un *vague défini ?* Comme vers assez bien faits, je citerai de préférence ceux-ci sur le mariage. Ils sont dignes d'un fat, comme principes, mais ils sont, comme vers, d'un homme qui aurait pu apprendre à bien écrire, s'il eût vécu et travaillé :

.... Laisse ce froid lien

Aux êtres malheureux *proscrits* par la nature;
De leur difformité qu'il répare l'injure.
Le matin de la vie appartient aux amours;
Sur le soir, de l'hymen implorons le secours.
Ce dieu consolateur est fait pour la vieillesse;
Il nous *assure* au moins les droits de la jeunesse,
Et la main d'une épouse à son premier printemps
Fait naître encor des fleurs dans l'hiver de nos ans.
Mais prévenir ce terme, et choisir une belle
Pour languir de concert et vieillir avec elle,
C'est s'immoler soi-même, et c'est perdre en un jour
Les secours de l'hymen et les dons de l'amour.

Il y a bien encore quelques fautes. *Proscrits* n'est pas le mot propre; *disgraciés* était le mot nécessaire: c'est ce qu'il faut sentir en écrivant, et alors tout doit s'arranger pour encadrer le mot. *Nous assure les droits de la jeunesse* est encore moins juste; *nous rend* est ce qu'il fallait dire. Mais en total le morceau est bon, et je ne sais si l'on trouverait trois couplets dont on en pût dire autant. Quelle charmante réponse pouvait faire d'Armance, s'il eût été un véritable amant, et de Bièvre un véritable poëte!

Rochon aussi ne laissa pas d'être fort loué comme versificateur, quoiqu'il fût encore bien plus médiocre que de Bièvre, et qu'il soit resté dans la dernière classe de ceux à qui les acteurs ont fait au théâtre une petite fortune sans conséquence, et qui ne donne point de rang dans l'opinion. Il fit l'acte intitulé *Heureusement* avec

deux contes de Marmontel, dont il mit la prose en vers (la prose est loin d'y gagner), et ne sut pas même tirer des deux contes l'intrigue d'un acte. Il fit *Hylas et Sylvie* avec toutes les pastorales connues, et avec un Amour déguisé en nymphe qui apprend à celles de Diane que les hommes ne sont pas des bêtes sauvages. Cette prodigieuse ignorance peut se supposer dans une jeune personne élevée solitairement, comme dans l'*Ile déserte* de Collé, joli acte imité de Métastase (c'est là que Rochon l'a prise); mais il est ridicule d'attribuer cette puérilité à des nymphes, qui sont des divinités du second ordre; et la Fable n'est point complice de cette sottise. Il fit les *Amants généreux* avec un drame de Lessing, très-faible d'intrigue, mais dialogué quelquefois avec un naturel de caractère qui distingue cet écrivain parmi ses compatriotes. Rochon, qui écrit aussi médiocrement en prose qu'en vers, n'a pas même imaginé de nouer un peu plus fortement la pièce allemande, que quelques traits heureux de Lessing soutinrent un moment dans la nouveauté, mais qui est trop vide d'action pour rester en possession de la scène. Il est impossible d'être plus pauvre d'invention que ce Rochon : il n'a su faire qu'une petite pièce à tiroir, *la Manie des Arts*, d'un sujet très-susceptible de fournir une comédie, *le Connaisseur* ou *le Protecteur;* mais il a du moins mis en action assez plaisamment l'historiette connue d'un placet chanté et

dansé : c'est tout ce qu'il y a de comique dans la pièce. La première représentation de son *Jaloux* fut marquée par un incident qui, je crois, est unique dans les annales du théâtre, et qui prouve quel ascendant peut avoir sur le public un acteur justement aimé, et quelles ressources peut trouver un auteur qui ne saurait avoir d'ennemis. Jusqu'au troisième acte la pièce avait été si maltraitée, et l'impatience du public se manifestait si violemment, que l'on était prêt à baisser la toile, lorsque l'acteur (1) chargé du principal rôle prit le parti de s'adresser au parterre, et sollicita son indulgence avec une espèce de douleur suppliante et de fort bonne grace, en protestant qu'*on allait faire les derniers efforts pour lui plaire.* Il comptait sans doute sur une scène du quatrième acte, qui prêtait beaucoup aux moyens de son talent, et il ne se trompait pas. Sa prière fut accueillie avec faveur par le gros des spectateurs, et avec de longues acclamations par les amis de l'auteur, toujours en forces ces jours-là. Ils reprirent courage, et couvrirent d'applaudissements redoublés la scène où la pantomime de l'acteur fut véritablement assez belle pour faire regretter aux bons juges que la pièce ne fût pas meilleure. Ce sujet usé du *Jaloux*, qui a fourni aux grands comiques tant de scènes charmantes, n'offrait pas ici une seule situation nouvelle ; car le dégui-

(1) M. Molé.

sement d'une femme en homme, qui est le seul ressort de l'intrigue, était tout aussi trivial que le reste, à dater du *Dépit amoureux* de Molière, et de plus, manquait de vraisemblance. Il n'est guère possible qu'une jeune et jolie femme en uniforme de dragon ne soit pas reconnue pour ce qu'elle est, pendant une journée, au milieu d'une société nombreuse, et lorsque ce déguisement même, mis en problême dans cette société, appelle l'attention et l'examen. On a beau être fou de jalousie, on a des yeux, et il n'en faut pas davantage pour qu'un habit de dragon, non-seulement ne cache pas le sexe, mais le trahisse, au moins dans une femme qui en a les beautés. Le dénoûment du *Jaloux* ne vaut rien; et les scènes, presque toutes sans action, ne rachètent pas ce défaut à la lecture par une versification flasque, et un dialogue diffus et entortillé, qui n'a guère de sens et d'effet que ce que l'acteur peut lui en donner.

Ce n'est pas la peine de parler de la farce des *Valets Maîtres*, faite pour le carnaval, ni de *l'Amour français*, où il ne s'agit que de savoir si un jeune officier épousera une jeune veuve avant d'aller en garnison pour six mois, ou au retour de cette garnison. Ce n'était pas là le cas d'épuiser tous les lieux communs de l'honneur et de l'amour. L'opéra du *Seigneur bienfaisant* est comme tant d'autres où les paroles sont de trop : les fêtes en font tout le mérite, et celui-ci avait de plus un

incendie qui en fit le succès. Il y a long-temps que, dans tous les genres de drames, on a pris le parti de mettre le feu sur le théâtre; ce qui est plus aisé que de mettre du feu dans la pièce.

C'est pourtant cet auteur qui trouvait très-mauvais qu'on mît quelque différence entre sa pastorale d'*Hylas* et celle d'*Issé*, et qui disait naïvement : *On sait comme j'écris.* Oui, ceux qui savent ce que c'est que d'écrire savent aussi qu'il n'y a peut-être pas une page de son théâtre où l'on ne rencontre des fautes grossières, des fautes de sens, d'expression, de convenance, tout ce qui prouve à la fois le défaut d'esprit et de talent. Voyez le portrait que madame de Lisban croit faire en beau de son petit cousin Lindor :

.... Marton, l'aimable enfant!
Toujours dansant, chantant, sautant, gesticulant,
Rêvant, imaginant cent tours d'espiéglerie,
Riant, riant sans cesse à vous en faire envie,
Parlant sans raisonner, mais *déraisonnant* bien,
Disant avec esprit *une fadaise*, un rien.

Le fond de ce portrait est dans le conte; mais la couleur en est un peu différente. On n'y voit pas, parmi les agréments de l'âge de Lindor, celui de *rêver;* on ne dit pas qu'il *déraisonne bien*, pour dire qu'il a de la grace à déraisonner, ni qu'il sait *dire avec esprit une fadaise.* L'auteur a voulu dire *bagatelle*, et a cru que c'était la même chose. Le mot de *fadaise* ne s'est jamais

présenté à l'idée d'une femme qui veut peindre les gentillesses et les étourderies qu'elle aime dans un jeune officier de seize ans. C'est dans cinq ou six vers que l'on découvre, au premier coup d'œil, tant d'inepties; jugez du reste, si la critique pouvait ou devait s'en occuper. Et voilà les réputations de journaux! Heureusement on sait ce qu'elles valent; mais dans tous les temps ce sera l'ambition de ceux qui ne peuvent pas en avoir une autre.

FIN DU ONZIÈME VOLUME.

TABLE

DES MATIÈRES.

TROISIÈME PARTIE.

XVIII[e] SIÈCLE.

FIN DE LA TABLE.

